Shakspeare

Studien und Copien

nach

Shakspeare

von

Franz Dingelstedt.

Studien und Copien

nach

Shakspeare

von

Franz Dingelstedt.

Pesth, Wien und Leipzig.
C. A. Hartleben's Verlags-Expedition.
1858.

Einleitung.

Unser Shakspeare.

Als Berthold Auerbach unlängst in befreundetem Kreise den Gedanken einer neuen Shakspeare-Uebersetzung anregte, wurde die doppelte Frage aufgeworfen, ob eine solche Arbeit nöthig, ob sie möglich sei?

Allerdings ist in neuer und neuester Zeit für keinen Dichter in Deutschland, die alten und die eigenen Klassiker nicht ausgenommen, so viel geschehen wie für ihn. Vor hundert Jahren in der deutschen Litteratur wie auf der deutschen Bühne noch völlig unbekannt, kaum von Weitem einmal genannt, steht er jetzt in beiden nicht nur so fest und so hoch, wie kein anderer Schriftsteller, sondern auch in stetem, innerem und äußerem Wachsthum begriffen da. Es giebt, die geradezu zahllos zu nennenden Uebersetzungen einzelner Stücke ungerechnet, neun Gesammt-Uebertragungen seiner Werke. Die Sprachforscher haben seine Handschriften sammt allen möglichen Lesarten dazu edirt, recensirt, commentirt, die Geschichtschreiber sein Leben geschildert, die Philosophen sein Wesen als Urgrund aller Aesthetik bestimmt, die Dramaturgen seine Charaktere entwickelt, während die großen Bühnen mit seinen Stücken wetteifern, die großen Schauspieler auf seine Rollen reisen, die großen Maler wie Kaulbach ihn illustriren, die großen Tondichter wie

Mendelssohn ihn componiren. Nur die Bildhauer fehlen noch, freilich die in der Wahl ihrer Vorwürfe am wenigsten unabhängigen Künstler; und doch wäre eine Romeo- und Julie-Gruppe, oder ein Lear mit Cordelia's Leiche nicht undankbarer, als die ewigen Amor und Psyche! So stellt sich, gleichsam mit jeder Stunde, Shakspeare's Bild heller und von einer neuen Seite beleuchtet dar. Es fehlt sogar nicht an dem Schmuck sagenhafter Ueberlieferung um dasselbe und nicht an dem Reiz erbitterter Fehden, bei denen kein Extrem unberührt, kein Paradoxon unversucht geblieben, bis auf die Läugnung der geschichtlichen Persönlichkeit und der dichterischen Aechtheit, nicht anders wie bei Vater Homer. Auch Shakspeare hat seinen Franz Bacherl gefunden, — Niemand Geringeren als einen Lordkanzler von England, den doppelten Namensvetter des Schulmeisters von Pfaffenhofen, welcher den Bakel mit dem Stabe des Rhapsoden vertauscht hat, — Francis Bacon — ! — Wahrheit und Dichtung schwellen um diesen einen Gegenstand so bedenklich an, daß Goethe's Wehruf: Shakspeare und kein Ende, zu seiner Zeit noch so wenig begründet, mit anscheinend größerem Recht sich jetzt wiederholen läßt. Sind doch bereits eigene Wegweiser durch die Shakspeare-Litteratur nöthig und gleich nach der Erscheinung wiederum unvollständig geworden!

Aber nicht Deutschland allein, das zweite Vaterland Shakspeare's, baut ihn mit so bevorzugender Liebe an; auch die leibliche Mutter, England, sucht die schnöde Vergeßlichkeit des siebzehnten Jahrhunderts und des achtzehnten noch schnödere Verstümmelungen, im neunzehnten zu sühnen, und zwar nicht allein durch die unvermeidlichen Huldigungen in Bildsäulen, Gedächtnißtafeln und Reliquienkrämerei, sondern durch die rühmlichen, fruchtbaren Arbeiten einer eigenen Shakspeare-Gesellschaft, welche durch die theatralischen Restaurationen Macready's und C. Kean's wirksam ergänzt werden. Frankreich, wo in allen Dingen fremder Einfluß vergleichsweise am spätesten empfunden, und wenn empfunden, nur widerstrebend eingestanden wird, selbst Frankreich setzt sich in Bewegung, um in dem

allgemeinen Shakspeare-Rennen, welches eben so Mode geworden, wie die Epsom-Races oder die Courses de Chantilly, nicht zu weit dahinten, nicht zu lange bei Papa Ducis stehen zu bleiben. Die Romantiker trugen, mit mehr Ostentation als Intention, Shakspeare's Namen auf ihrem Banner, nachdem umgekehrt Voltaire seinen Geist mehr verspürt als angerufen hatte. Ein vorsündfluthlicher Staatsmann, der gestrenge Herr Guizot, hielt es nicht unter seiner Würde, sich mit einem Bande „Studien" unter die Shakspeare-Litteratur zu mischen, die freilich ebenso trocken ausgefallen, wie die gleichfalls sogenannten „Studien" von Philarète Chasles, bei glänzenden Einzelnheiten, flüchtig und oberflächlich. Nur die zwei Länder, welche einst Shakspeare seine reichsten Quellen geschickt, Spanien und Italien nehmen an seinem Ueberfluß noch immer keinen Theil. Italien ist unseres Wissens über Rusconi's prosaische Uebersetzung noch nicht hinausgekommen, und unter den zahllosen Tagesneuigkeiten der spanischen Bühne gilt ein Stück im Style Shakspeare's, wie „die Liebenden von Teruel," als eine Ausnahme von der Regel, nach Scribe's Muster oder nach altspanischem Mantel- und Degen-Schnitt zu arbeiten. Ist Shakspeare dem Süden zu nordisch, dem romanischen Stamm zu germanisch, dem katholischen Geist zu protestantisch? Oder kann er, der Sohn einer freien Zeit und eines mächtigen Volks, unter dem Himmel getrübter Weltanschauungen, in stockenden und gedrückten Nationalitäten nicht aufleben? Dann ist freilich jenseits der Alpen und Pyrenäen kein Boden für seine Pflege. Der „Garten Europa's," das verlorene Paradies, nach welchem deutsche Erinnerung und deutsche Sehnsucht gleich mächtig ziehen, erklingt nur noch vom Zischen der alten Schlange. Das unglückliche Land, welches die Boten und Träger seiner Gesittung, predigend, erobernd, entdeckend, handelnd, in alle Welt geschickt hat, — ein unabsehbarer, durch mehr als ein Jahrtausend gehender Zug von Staatsmännern, Priestern, Kriegern, Gesetzgebern, Rednern, Naturforschern, Weltweisen, Dichtern, Malern, Bildhauern, Baumeistern, Tonsetzern, — schickte

uns zuletzt noch seine Sänger. In ihren Nachtigallen-Stimmen vergoß die schöne Mater Dolorosa der Völker ihre letzte Muttermilch. Auch diese Stimmen sind im Verhallen. Der Rest ist Schweigen, Grabes-Schweigen.

Anders, glücklicher Weise glücklicher stehen die Sterne über Deutschland. Es heißt noch nicht den Lobredner der Gegenwart machen, wenn man ausspricht, daß die Gewitter der letzten Zeit, obgleich unfruchtbar geblieben, doch die Luft gereinigt haben. Besonders in dem feinen Dunstkreise des wissenschaftlichen Lebens, in welchem die Erscheinungen und Thatsachen des wirklichen sich ankündigen und vorbereiten, ist eine bezeichnende Veränderung eingetreten. Die Stelle, die sonst, nur zu lang für die wichtigsten öffentlichen Interessen, die Philosophie, vor ihr die Philologie eingenommen, diese erste Stelle im wissenschaftlichen Leben Deutschlands behauptet jetzt schon die Geschichte, im Verein mit den, noch unmittelbarer als sie in die Wirklichkeit eingreifenden Naturwissenschaften. Auf das Feld der Geschichtschreibung drängen sich die hervorragendsten Kräfte; dort herrscht die lebendigste Bewegung, die auch vor ausgesprochenem Parteikampf nicht zurückweicht, dorthin wendet sich die überwiegende Theilnahme des Publicums. Innerhalb dieser Bestrebungen selbst macht sich, statt der früheren trockenen und abtödtenden Behandlungsweise, ein pragmatischer Sinn geltend, welcher überall die Beziehungen der Vergangenheit zur Gegenwart, den Zusammenhang der Wissenschaft mit dem Leben kühn aufzufassen sucht. So bricht sich von allen Seiten der Zug nach historisch-politischer Entwickelung und nach nationaler Erhebung, Einigung und Selbstständigkeit Bahn. Derartige Zeichen lassen auf eine günstige Constellation zur Wiedergeburt Shakspeare's aus dem Gesammtbewußtsein unseres Volkes, unserer Zeit schließen, und gewiß ist es weder bedeutungslos, noch zufällig, daß der Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts zugleich Shakspeare's Biograph geworden. Darin liegt der Ausdruck einer Wechselwirkung und Wahlverwandtschaft, von denen nicht die Zeit des

Schröder'schen Shakspeare, auch nicht die des Schiller'schen oder Tieck'schen eine Ahnung gehabt. Sie alle, diese Männer und ihre Epochen, durchlaufen einen bestimmten Shakspeare-Cursus; unwillkürlich oder bewußt ziehen sie ihre Kreise um die Central-Sonne, welche in jedem Einzelnen auf andere Art sich abspiegelt. Die Siebziger des vorigen Jahrhunderts, in denen die ersten Strahlen der Sonne durchbrachen, gefallen sich zunächst im Hamlet, dem Zwillingsbruder Werther's; gegenwärtig ziehen die geschichtlichen Stücke am meisten an, nicht allein Richard der dritte, sondern auch Richard der zweite, König Johann, die Heinriche. Alle diese Töne, die zerstreut, hier und da, nah und fern, anklingen, beweisen, daß die allgemeine Stimmung auf Shakspeare, und zwar nicht mehr auf diese oder jene Seite in ihm, auf ein einzelnes Stück, auf den Inhalt oder auf die Form allein, sondern auf den ganzen Shakspeare gerichtet ist. Und doch ruht er noch immer im Grabe, wie einer der tiefsten Shakspeare-Kenner, einer der wärmsten Shakspeare-Freunde, Ulrici, einmal ausgerufen. Und dasselbe, fast mit denselben Worten, sagt Gervinus, sagt Hettner, sagt Mosen, sagt Prutz, sagt Stahr, sagt Rötscher, sagt Rosenkranz, — und die wahrhaft „denkenden" Schauspieler bestätigen es von ihrem Standpunkt aus, — und das Publikum führt instinktmäßig dasselbe, wenn es, durch alle Shakspeare-Biographieen, Chrestomathieen, Galerieen und Dramaturgieen, durch den Familien-Shakspeare wie durch den Theater-Shakspeare immer nicht ganz befriedigt, eben den ganzen Shakspeare verlangt.

Wenn also Wissenschaft und öffentliche Meinung im Einklang es aussprechen, daß Shakspeare der Dichter unserer Zeit, unseres Volks, unserer Bühne ist, — auf welchem Wege kann er denn „Unser Shakspeare" werden? Wie, — um einen barbarischen, aber akademischen Kunstausdruck zu gebrauchen, — wie müssen wir ihn nostrifiziren? Nachdem bisher Jeder seinen eigenen Shakspeare gehabt und gegeben, wie Jedermann auch seine eigene Bibel, seinen Faust für sich, seine besondere Natur besitzt und

wiedergiebt, wo finden Alle den ganzen Shakspeare? Offenbar nicht in Kritik und Litteraturgeschichte allein, so fruchtbar ihre Vorarbeiten auch sind, die Dichtkunst muß ihn reproduziren, die Bühne produziren: jene erweckt, diese belebt ihn, aber nur damit er beide wieder erwecke und belebe.

Wir zählen gegenwärtig in Deutschland, wie schon gesagt, neun Gesammt-Uebertragungen Shakspeare's: Wieland-Eschenburg, Schlegel-Tieck, Voß und Söhne, Benda, Meyer und Döring, Körner mit mehreren anderen, ebenso Böttger, Ortlepp, Keller und Rapp; die zehnte Muse, Kaufmann, hat ihre verdienstvolle Arbeit leider nicht fertig gebracht. Von diesen Uebersetzungen halten vor dem Standpunkte der heutigen Kritik nur drei noch Stich: Voß, Kaufmann und Schlegel-Tieck. In den anderen Unternehmungen herrscht entweder der fabrikmäßige Betrieb, oder die ungleichartige Charakterlosigkeit vor; letzteres namentlich in den Sammelwerken, wo die bewährte Kraft eines Simrock, oder Böttger's feines Formtalent in einem bunt durcheinander gehenden Haufen fremder, unberufener, unbekannter Handarbeiter verschwindet. Wieland-Eschenburg ist eine litterar-historische Curiosität geworden, deren Verdienst Niemand umwerfen wird, nachdem es Lessing festgestellt hat, die aber der gegenwärtigen Bildung in keinem Zuge mehr genügt. Uns gemahnt es beinahe rührend, wenn wir sehen, wie ängstlich, mit welchen Zweifeln und Vorbehalten, fein bürgerlich zu Fuße, in oratione pedestri, in Prosa, der ehr- und liebenswürdige alte Herr den jungen Titanen einführt. Seine Uebersetzung gleicht, im Lichte heutiger Kunstfertigkeit betrachtet, dem Spiele der Kinder, welche ein Bild am Fenster durchzeichnen: ihre Hand ist unsicher, fährt alle Augenblick neben hinaus, und wo sie die Umrisse des Originals nicht erkennen, ergänzen sie auf eigene Faust. Daneben erscheint Schlegel, der bekanntlich seinem Vers erst kritisch die Bahn brechen mußte, schon wie ein fertiger Kupferstich, — Voß wie ein Holzschnitt, pedantisch hart und steif bis zur Ungenießbarkeit, aber dann und wann unübertrefflich scharf

und tief, — Kaufmann wie ein Lichtbild, das jede Warze und Sommersprosse, den zufälligen Ausdruck des Gesichts, alle Lücken und Launen der Urschrift mit ängstlicher Treue zurückgiebt. Die wahre Copie, mit eigenen Farben, denen des Meisters kunstvoll nachgebildet, Oelgemälde gegen Oelgemälde, abermals in Inhalt und Form der ganze Shakspeare, dieser fehlt noch. Ulrici meint freilich, Schlegels Uebersetzung sei „vielleicht" unübertrefflich; ein Wort, welches bei einem Historiker Wunder nehmen darf. Unübertrefflich ist wohl in unserer unvollkommenen Welt gar nichts, am wenigsten ein Kunstwerk. Je höher ein solches heute steht, um so gewisser stellt sich morgen ein anderes darauf, also darüber; je länger dies andere ausbleibt, um so sicherer trifft es ein und übertrifft um so weiter seinen Vorgänger. So ist auch Schlegel's Shakspeare zu übertreffen. Dies beweisen nicht allein seine Mängel, obgleich auch sie nicht mehr verborgen sind: die Ungleichheit der einzelnen Stücke, der oft augenscheinlich mißverstandene Sinn des Originals, die, bei aller Künstlichkeit der Nachbildung, zuweilen durch sie, unnatürlich, undeutsch gewordene Sprache. Im Gegentheil sind, und zwar von zwei Seiten, Fortschritte seit Schlegel gemacht worden, welche den Abstand zwischen ihm und der Gegenwart kaum geringer erscheinen lassen, als derjenige zwischen Wieland und ihm. Die Kenntniß der englischen Sprache hat sich verbreitet und vertieft; historische und kritische Hilfsquellen, welche für Schlegel und seine Mitarbeiter noch nicht flossen, sind entsprungen in aufgefundenen Handschriften, Lesarten, Randglossen, Zusätzen, Conjecturen zum Urtext, in geschichtlichen Darstellungen des Lebens, der Zeit und der Bühne Shakspeare's, die auf seine Werke und manche dunkel gebliebene Stelle darin ein, nicht selten überraschen-Licht ausgießen. Von der anderen Seite ist denn doch auch die deutsche Sprachkunst und Kunstsprache seit dem Zeitalter der Romantiker nicht stehen geblieben. Platen, Rückert, Uhland, Heine haben nicht umsonst gelebt; in ihnen und ihren Erben ist die strenge und zugleich freie Behandlung dichterischer Formen zu einer Mei-

sterschaft ausgebildet worden, welche für eigene Erzeugnisse schier gefährlich wird, dagegen den Uebersetzungen um so reichhaltiger zu Statten kommt. Was wird heutzutag nicht Alles übersetzt, und im Vergleich gegen sonst, wie wird übersetzt! Die Tragiker und die Epiker der Hellenen, Sakuntalah und der Sang des Hiawatha, das Nibelungen-Lied und die Frithiofs-Sage, schottische und spanische Romanzen, serbische und tschechische Volkspoesie, neufranzösische und anglo-amerikanische Lyrik, Puschkin und Firdusi: wer hatte vor hundert, noch vor fünfzig Jahren eine Ahnung von einer solchen Fülle der verschiedenartigsten Stoffe, von dieser fast üppig zu nennenden Fruchtbarkeit in fremden Formen? In allen Meeren kreuzt, entdeckend und erobernd, der deutsche Geist, vor der Hand nur auf dem geliebten Gänsekiel; aber wenn er mit diesem gerade an den entlegendsten Küsten sich ansiedelt, sollte dann die völlige freie und zeitgemäße Aneignung eines, wie die ursprünglichsten Besitzthümer seiner Nation ihm nahestehenden und angehörigen Dichters noch nicht möglich sein? Und wenn sie möglich, muß gewartet werden, bis sie nöthig? Von ihr allein, von einer auf der Höhe unserer Zeit stehenden, durch alle ihre Kunstmittel getragenen Uebersetzung Shakspeare's hat unsere dramatische Original-Poesie die vermißte Anregung und Leitung, den ächten Durchbruch und Aufschwung zu neuem und wahrem Leben zu erwarten. Ueberall wo ein solches in kritischen Zeitläuften unserer Litteratur sich zu erkennen gegeben, geht es von Shakspeare aus: so Lessing's schöpferische Kritik; so die Production Goethe's und Schiller's; so der Anlauf der Stürmer und Dränger, die, völlig naturgemäß, gleich über Shakspeare hinaus stürmen und drängen; so die Erhebung der Romantiker, die, ebenso naturgemäß, ihn so hoch tragen, daß er fast den festen Boden verliert; so endlich die Anfänge der neuesten Epoche, die, noch unvollendet, nur mit und durch Shakspeare vollendet werden können. Umgekehrt verschwindet er immer, wenn Stockungen oder Verirrungen in dem poetischen Trieb unseres Volkes eintreten: die Schicksalstragödie, Raupach's Hohen-

staufen, das jungdeutsche Tendenz-Drama wissen nichts von Shakspeare.

Genau ebenso wie um die Uebersetzung Shakspeare's steht es um seine Bearbeitung für die Bühne. Zwei Vorfragen: ob er auf das deutsche Theater gehört, und ob, um ihn dahin zu bringen, mehr als die bloße Uebersetzung, eine Bearbeitung, noth thut, dürfen wir wohl als gelöst annehmen. Es giebt keinen Dichter, der im ganzen Wesen und in jedem einzelnen Zuge so durch und durch dramatisch wäre wie er, auch keinen, der bestimmter als er für die Bühne geschrieben hätte. Das Theater ist sein Element; nur dort lebt er, wie der Fisch nur im Wasser, nur auf den Brettern gelangt er zu voller Geltung und Wirkung. Darum war er auch auf der deutschen Bühne längst eingebürgert, während in Blättern und Büchern um seinen Werth noch hartnäckig gerauft wurde. Sie, die deutsche Bühne, kam ihrer Seits mit dem tiefen Bewußtsein seiner Nothwendigkeit für ihr Leben von der ersten Stunde seines Erscheinens an ihm willfährig und sehnsüchtig entgegen. Wann und wo immer sie sich zu erheben trachtete, hielt und stützte sie sich auf ihn. Aber freilich, den ganzen Shakspeare hat sie bisher nicht erobern gekonnt. Im Gegentheil, so oft eine wirklich berufene Hand an ihn ging, geschah es nicht mit jenem kühnen Griffe, der über das Ziel ins Leere zu tasten pflegt, sondern — um zwei oft angeführte Worte zu wiederholen — „mit einigen bescheidenen Veränderungen,“ so räth Lessing, oder nach Schiller, „mit aller Besonnenheit, deren man fähig ist.“ Immer aber hat das deutsche Theater, so saumselig es in Erfüllung seiner Pflichten auch sonst sein und von jeher gewesen sein mag, die Pflege Shakspeare's als eine eigene Lebensfrage betrieben und in dieser Richtung wenigstens der Poesie und der Litteratur den Rang abgelaufen: sie beide haben weniger von Shakspeare gewonnen und, wie viel auch immer, doch nicht so viel für ihn gethan als die deutsche Bühne. Wieland war mit seiner Uebersetzung noch nicht fertig, als Schröder mit seiner Bearbeitung anfing; mit diesem gleichzeitig, im instinktmäßigen

Zuge, schritten die österreichischen Theater auf das allgemein ersehnte Ziel los. Schon 1772 erschien Macbeth, von Stephanie dem Jüngern bearbeitet, auf der Bühne und 1774 im Druck zu Wien; 1778 kam derselbe, von Fischer eingerichtet, zur Aufführung in Prag. Zwischen beiden liegt Schröder's Hamlet, den er im Sommer 1776 zu Prag gesehen und im Herbst 1776 zu Hamburg in Szene gesetzt. Von diesem Zeitpunkt an ist im Anbau Shakspeare's auf den deutschen Bühnen niemals ein Stillstand, zuweilen eine Verirrung, häufiger ein Fortschritt eingetreten. Den Faden, welchen Nord- und Süd-Deutschland, Oesterreich und das „Reich," unabhängig von einander, an zwei Enden aufgreifen, nehmen die Klassiker in Weimar in die Hand, spinnt Iffland, zuerst in Mannheim, dann in Berlin, verständig weiter, reißt Tieck mit jugendlicher Gewaltsamkeit an sich, um in reiferen Jahren mit nachgebender Toleranz ihn fortzusetzen, breiten endlich in der Gegenwart die Leiter aller maßgebenden Bühnen zu einem großen, ganz Deutschland bedeckenden Netze aus. Wie weit auseinander diese verschiedenen Shakspeare-Einrichtungen und Aufführungen liegen, nicht minder weit als die Uebersetzungen, zeigt der oberflächlichste Vergleich. Der Macbeth von Stephanie ist ein ganz anderer als der von Schiller oder der von Shakspeare selbst; alle drei unterscheiden sich nicht blos in der Sprache, sondern tief und wesentlich von einander. Von Tieck's Sommernachtstraum ließ sich Schröder noch nichts träumen. Eine Original-Vorstellung im Globus-Theater und eine heutige Aufführung im Princesses-Theater sind durch einen Abgrund getrennt, in welchem die Uebergänge und Verwandlungen Johnson's, Dryden's, Garrick's bereits begraben liegen. Nicht näher als sie stehen sich der Hamlet der Comédie française, welcher unter dem ersten Kaiserreich als Original-Preisstück von Ducis gekrönt wurde, und der Hamlet von Alexander Dumas, den das Theatre historique der zweiten Republik vorspielte, oder auch der Hamlet Brockmann's, für dessen Federhut und Puff-Aermel ganz Deutschland schwärmte, und der Hamlet Emil

Devrient's und Dawison's, beide nicht blos in der Erscheinung, sondern auch im Wesen ganz heterogene Geschöpfe. Die Bühnen aller Culturvölker durchlaufen, wie jedes einzelne Denker-, Dichter- und Künstler-Leben, ihre eigenthümlichen Shakspeare-Phasen, ohne den Mittelpunkt jemals völlig in sich aufgehen zu lassen.

Die heutige deutsche Bühne ist unverkennbar in eine neue, von allen früheren verschiedene Phase eingetreten. Ihr genügt der Shakspeare der Romantiker so wenig mehr, als diesen Schröder's und selbst Schiller's Shakspeare genügte. Schröder gab von Shakspeare nur den Inhalt, Schlegel und Tieck nur die Form; die Gegenwart verlangt, auch auf der Bühne, Inhalt und Form ungetrennt, den ganzen Shakspeare. Nachdem er von Schröder originalisirt worden, von Schiller idealisirt, von Goethe realisirt, von Schlegel-Tieck nationalisirt, soll er jetzt universalisirt werden; die Bühne soll den ganzen Shakspeare zum Gemeingut der Nation machen. Wie weit alle bisherigen Bearbeitungen von diesem Ziel noch abstehen, wird ersichtlich, wenn man sie entweder mit dem Vorbild vergleicht, oder vom Standpunkt der heutigen Kritik betrachtet: keine erreicht das erstere, keine befriedigt den letzteren, weil sie alle eben nur für ihre eigene Zeit bestimmt gewesen und bald absichtlich, bald willkürlich mehr die besondere Persönlichkeit und Richtung des Bearbeitenden als die Totalität des Bearbeiteten zur Erscheinung bringen.

Schröder, der den Reigen der namhaften Shakspeare-Bearbeiter in Deutschland eröffnet, verfuhr mit Shakspeare nicht viel anders wie Dryden, Garrick, Kemble in England gethan, welche ihn im Sinn und Geschmack ihrer Bühne frisch weg änderten und auf dem Zettel geradezu anzeigten: The Fairy Queen, altered from the midsummernightsdream, oder: The history of King Lear, revived with alterations, oder auch: Macbeth, a tragedy, with alterations, amendments, additions and new songs. Auch Schröder wußte, daß er von seiner Bühne und seinem Publikum den ganzen Shakspeare nicht geben durfte, selbst wenn er es vermocht

hätte; deswegen gab er nichts als den Inhalt, auch diesen mit wesentlichen, scheinbar willkürlichen, in Wahrheit nothwendigen Veränderungen, und hielt sich in der Form an die Wieland'sche Prosa, sie noch weiter auflösend, bis sie zwischen dem Verständniß der Darsteller und dem Bedürfniß des Publikums eine leidliche Mitte traf. Mehr zu geben, wäre weniger gewesen, jedes Zuviel in ein Nichts umgeschlagen. Daß er nicht Alles von Shakspeare gab, was er selbst besaß, beweist die steigende Annäherung seiner Bearbeitung an das Original; mit jedem neuen Stück, sagt sein Biograph, erstattete er dem Dichter etwas von dessen entfremdetem Eigenthum zurück. Sein Verdienst läßt sich erst dann richtig beurtheilen, wenn neben seine Shakspeare die thränenreichen Familienschauspiele und die groben Possen gestellt werden, welche Weisse, Engel, Brömel, Großmann und so manche andere Leute vom Handwerk aus Shakspeare's Tragödien und Komödien zurechtmachten; sie haben den Shakspeare nicht bearbeitet, sondern verarbeitet.

Einen großen Schritt über Schröder hinaus gingen Schiller und Goethe; allein ihr Schritt führte auf der allgemeinen Shakspeare-Bahn eher abseits, als vorwärts. Was die beiden Heroen durch ihre eigene Production für die junge deutsche Bühne geleistet haben, wird niemals zu überschätzen sein; wohl aber ist oft überschätzt worden, was sie durch das Weimar'sche Theater, und öfter noch, was sie durch ihre Shakspeare-Bearbeitungen wirkten. Schiller beschränkte seine Thätigkeit auf ein Stück, Macbeth, das seiner auf das höchste Pathos gestellten Natur am nächsten lag, woran er demgemäß am wenigsten zu ändern brauchte. Desungeachtet ist sein Macbeth so wenig Shakspearisch, wie seine Phädra Racinisch; jenes wird, nachdem es von Schlegel und Tieck, und nach ihnen auch von neuern Kritikern deutlich genug gesagt worden, in den besonderen Anmerkungen zu Macbeth noch näher nachgewiesen werden. Der ganze Schiller war viel zu mächtig und gerade in seinen Vorzügen zu subjektiv, um einem fremden Geiste mit voller Selbstentäußerung dienen zu können; seine philosophisch-idealistische Richtung wider-

strebte dem historischen Element, welches in Shakspeare das vorherrschende ist. Hätte Schiller, wie er beabsichtigte, wozu Goethe rieth, die acht geschichtlichen Stücke in seinem Styl für die Bühne bearbeitet, so würde — ohne Frevel sei es gesagt und ohne Aergerniß aufgenommen, — das Publikum auf Jahre hinaus irregeführt und durch einen pathetischen Richard, einen reflektirenden Heinrich, vielleicht gar einen schönredenden Falstaff gründlich verwöhnt worden sein. Immer aber bestand zwischen Schiller und Shakspeare eine tiefe, in ihrem ächtdramatischen Talente liegende Verwandtschaft, welche zwischen Shakspeare und Goethe, dieser lyrisch-epischen Natur, deren volle Tiefe und Breite überall über den straffen Model der dramatischen Formen hinausquillt, vollkommen wegfällt. Der Dichter des Götz und Wilhelm Meisters Urbild hat allerdings ein sehr nahes, bedeutungsvolles Verhältniß zu Shakspeare; allein wo dasselbe sich praktisch, in der Anwendung auf das Theater, äußern soll, tritt der innerliche Unterschied der beiden Geister scharf heraus. Es hat eine Zeit in Goethe's Theater-Leben gegeben, wo dieser Unterschied, seine Entfernung von Shakspeare, so weit ging, daß er zu dem Ausspruch erstarrte: „Shakspeare trete nur zufällig in der Geschichte des Theaters auf," oder: „Es sei kein Unglück, wenn Shakspeare von der deutschen Bühne ganz verdrängt werde, weil dann der einsame oder gesellige Leser desto reinere Freude an ihm empfinde." In diese unhaltbare Sackgasse verirrt sich Goethe freilich nicht auf eigenen Wegen, sondern theils zurückweichend, Schritt für Schritt, vor den zudringlichen Forderungen der romantischen Theorie, theils gezogen von den nichts weniger als romantischen Nothwendigkeiten der Theater-Praxis. Wenn nun auch Goethe der Greis sich allmählig wieder zurecht- und zu dem „Stern der schönsten Höhe" aus seiner Jugendzeit zurückfindet, so daß er, seinem Eckermann gegenüber, „zu Shakspeare wie zu einem Wesen von höherer Art aufblickt," so läßt sich doch nicht verkennen, daß ihm innerhalb des Theaters dies Wesen in der französischen Form, jener Stern in allerhand irrlichtelirenden

Experimenten abhanden gekommen war. Man braucht nur die Dauer von Goethe's Bühnen-Leitung mit der Anzahl seiner Shakspeare-Stücke zu vergleichen, um sein Verdienst um Shakspeare dem Umfang nach zu würdigen, und um dessen qualitative Bedeutung abzuschätzen, nur auf seine Bearbeitung von Romeo und Julie hinzudeuten. Dieselbe ist so häufig und so hart beurtheilt, so offen verhöhnt worden, daß es einmal am Orte sein dürfte, darauf aufmerksam zu machen, daß der Hang Goethe's, so viel wie möglich Gesänge im Schauspiel einzulegen, mit Massen zu wirken, die Oper und das recitirende Drama zu verschmelzen, im einzelnen Fall zwar zu den wunderlichsten Verirrungen hinriß, dagegen im höhern Sinn den richtigen Seherblick des alten Herrn beweist, welcher, über die engen Grenzen der gegebenen Bühne hinausgreifend, die Auflösung der Schranken zwischen den einzelnen Gattungen der dramatischen Darstellung als nothwendig erkannte und in dem harmonischen Zusammenwirken aller Künste das ideale Ziel der Bühne fand.

Entschieden mehr als die Klassiker haben die Romantiker für Shakspeare gethan; wäre nur nicht Erfolg und Verdienst ihrer Thätigkeit durch die Ueberspannung ihrer Richtung und durch die unfruchtbare Negation, mit der sie sich angekündigt, geschmälert worden. Statt an die bereits gewonnenen Resultate und an die Bühne, wie sie auf Lessing'schen Grundlagen kaum entstanden, anzuknüpfen, brechen sie kurzer Hand mit dieser und mit jenen und springen mit gleichen Füßen auf einen hohen, aber in ihrer Zeit noch bodenlosen Standpunkt. Ohne Vermittelung, über zwei volle Jahrhunderte hinweg, von der fertigen englischen Bühne auf die kaum begonnene deutsche, soll der „einige, untheilbare, unantastbare" Shakspeare gebracht werden, „wenn auch Schauspieler und Publikum daran erwürgen." Und doch ist es, genau betrachtet, nicht der ganze Shakspeare, sondern wiederum nur ihr Shakspeare, den die Romantiker im Auge haben. Nicht minder einseitig, als Schröder, der ausschließlich seinen Inhalt wollte, werfen sie sich

auf die Form, auf die äußere Erscheinung, diese mit dem Wesen verwechselnd. Die scheinbare Regellosigkeit in Shakspeares Composition, der lockere Bau seiner Stücke, die spielende Freiheit seines Styls gelten bei Schlegel und Tieck als charakteristische, beizubehaltende, nachahmenswerthe Vorzüge, wie die Einrichtung seiner Bühne als die einzig mögliche Form der dramatischen Darstellung. Nach diesem altenglischen Muster muß das junge Drama und Theater in Deutschland verwandelt, also Shakspeare nicht sowohl germanisirt, als das deutsche Bühnenwesen anglisirt werden: das hieß denn, den Shakspeare nationalisiren. Es ist bekannt, wie nachtheilig dieser doppelte Irrthum der Romantiker auf die Entwickelung des deutschen Theaters eingewirkt hat, wie ihr Bruch mit der Bühne zu einem langen und tiefen Riß zwischen Bücher-Drama und Bretter-Drama geworden ist, der manche schätzbare Kraft irregeführt, dem Theater entzogen, geradezu verschlungen. Jetzt erst, — nach Jahr und Tag, nachdem Tieck selbst von den ursprünglichen Forderungen seines Prinzips in der Praxis nachgelassen, ohne durch seine späte Rückkehr zur Bühne seinen frühen Rückzug gut machen zu können, — jetzt erst stellt sich das Gleichgewicht zwischen den zwei Extremen allmählig wieder her, und mit ihm auch die Aussöhnung des in historischem Sinn sogar heilsam gewordenen Gegensatzes.

Nach den Romantikern ist auf der deutschen Bühne noch viel und vieles für Shakspeare geschehen: jeder Dramaturg von Ruf und Belang hat an ihm seine Sporen verdient, neue Aufführungen und Einrichtungen sind gewagt, ein Theater nach dem anderen ist für und durch ihn gewonnen worden. Dennoch fällt es schwer, den gegenwärtigen Stand der Shakspeare-Aernte auf unserem Theater zu bezeichnen, weil es deren Anbau an Zusammenhang und Planmäßigkeit gebricht. Hier wie überall macht sich die halt- und mittelpunktlose Zerfahrenheit geltend, die das einzige charakteristische und allgemeine Kennzeichen unserer, in voller Auflösung begriffenen Bühnen-Zustände ist. Dem Shakspeare-Cultus auf dem

heutigen deutschen Theater fehlt es vor allen Dingen an der einheitlichen Unterlage einer gemeinsamen Uebersetzung. Schröder hatte seinen Wieland, die Klassiker und die Romantiker brachten ihre eigene Uebersetzung mit; daß keine von diesen nach allen Richtungen mehr genügt, wird auch auf der Bühne empfunden, und doch ist eine neue, zeit- und zweckgemäße nirgends vorhanden. Deswegen wird bald nach Schlegel, bald nach Voß gespielt, bisweilen nach einer Verbindung beider; in außerordentlichen Fällen trifft es sich wohl auch, und nicht auf unbedeutenden Bühnen, daß die eine Rolle, etwa die eines Gastes, Voß und alle übrigen Schlegel sprechen, wo denn das verschnittene und verklebte Soufflirbuch einzig und allein die Einheit des Dialogs aufrecht erhalten muß. Ebenso bunt laufen die verschiedenartigsten Bearbeitungen durch einander: hier wird „Was Ihr wollt" nach Deinhardstein aufgeführt, welcher das, für Sebastian und Viola zwei Darsteller unbedingt fordernde Original zur Doppel- und Parade-Rolle einer einzigen Schauspielerin dressirt hat, und dort bringt man in der „Comödie der Irrungen" noch immer die veralteten Späße Holtei's statt Shakspeare's ewig-jungem Humor zu Markt. Heinrich der Vierte erscheint nur selten, ausnahmsweise, in seiner ursprünglichen Gestalt; in der Regel muß er sich in einen einzigen Theater-Abend zusammenziehen lassen, ein Kunststück, das Shakspeare, gerade im concentrirten dramatischen Styl und in der Kürze seiner Entwürfe ein unerreichter Meister, ohne Zweifel selbst ausgeführt haben würde, hätte er es für ausführbar gehalten. Neben dem eintheiligen Heinrich spazieren dagegen nicht weniger als vier verschiedene Macbethe auf den Brettern umher. Berühmte Künstler verfahren auch von ihrem Standpunkt aus mit der souveränsten Willkühr, indem sie ganze Szenen oder wichtige Personen ausstreichen, nur um für ihren eigenen und besonderen Zweck ein Stück möglich oder die Hauptrolle alleinherrschend zu machen. Taucht gar einmal ein bisher noch nicht aufgeführter Shakspeare empor, so ist die Kritik am ersten bei der Hand mit Verwahrungen und

Verwarnungen gegen solche „unberechtigte und erfolglose" Experimente: der Sommernachtstraum von Tieck hat, trotz Mendelssohn's Musik, nur langsam und mit Mühe durchdringen können, und gegen Cymbeline hat sich Wien zwei Male, in Halm's und in Laube's Bearbeitung, mit Hand und Fuß gewehrt, obgleich schon Schröder dasselbe Stück in Hamburg unbeanstandet gegeben, ebenso wie Iffland in Mannheim mit Timon einen glücklichen Versuch machte, den heute Niemand zu wiederholen wagt.

Daß wir auf diesen vereinzelten Wegen, mit abgerissenen Würfen und zerstreuten Wagnissen nicht zum ganzen Shakspeare gelangen, liegt am Tage; im Gegentheil, wir sind in mancher Beziehung hinter Schröder zurückgeschlagen worden, dessen durchgreifende Hand von Hamburg bis Wien langte und seinen Shakspeare, freilich nur den seinigen, auf alle deutschen Bühnen verpflanzte. Dennoch ist der allgemeine Erfolg der einzelnen Bestrebungen keineswegs gering zu schätzen; er hat wenigstens thatsächlich festgestellt, daß die Shakspeare-Pflege, bei Schröder Anfang, bei Schiller und Goethe Versuch, bei Tieck und Schlegel Grundsatz, zur Uebung, beinah zur Gewohnheit geworden, welcher das Theater nur zu gern zu folgen pflegt. Um aber dies praktische Resultat zu fixiren, die zerstreuten Arbeiten zu sammeln, zu Shakspeare selbst durchzudringen, bedarf es der vereinigten, plan- und regelmäßigen, auf Auctorität gestützten Thätigkeit der Wissenschaft und der Kunst. Sie finden keine würdigere und lohnendere Aufgabe, keine, woran jede einzelne poetische Kraft und jede einzelne praktische Erfahrung sich so messen und verwerthen, das Ganze so wirksam zusammen gehen könnte, als eine neue Uebersetzung und Bearbeitung Shakspeare's, welche die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts als ein mächtiges, unvergängliches Denkmal sich selbst aufrichten und kommenden Geschlechtern zur Benützung, zur Weiterbildung überliefern würde. Hier können auch fürstliche Mäcene mit Schutz und Gabe förderlich beitragen, ohne Mißbrauch oder Fruchtlosigkeit zu besorgen. Wenn nach dem gegebenen und bewährten Bei-

spiel der englischen Shakspeare-Gesellschaft in Deutschland ein Shakspeare-Verein sich bildet, zusammengesetzt aus allen Gelehrten, die sich mit Shakspeare beschäftigen, aus allen Dichtern, welche durch ein gutes Original ihre Befähigung zu einer guten, nicht minder schwierigen Uebersetzung nachgewiesen haben, aus allen Bühnen-Vorständen und Bühnen-Künstlern, die den hohen Sinn und Ernst ihres, ohne denselben wirklich kindischen Spiels begreifen, — dann ist durch die Association, einen der mächtigsten Hebel unserer Zeit, die Ausführung einer Aufgabe gesichert, für welche die Kraft des Einzelnen nirgends ausreicht. Als der alte Voß mit seinen Jungen an Shakspeare ging, meinte irgend ein Spaßvogel, weniger zierlich als treffend, es habe sich eine ganze rüstige Bauernfamilie auf eine gewaltige Sau geworfen, ohne sie zum Abstechen vollends unterbringen zu können. In der That, die Sau lebt noch; um sie ins Haus zu schlachten, braucht es nicht blos eine Familie, sondern die gesammte Metzgerzunft. Unter derselben giebt es manchen tüchtigen Gesellen, der nach einem kräftigen, vielversprechenden Anfang plötzlich das edle Handwerk verlassen, — Dichter, denen Ziel und Inhalt ihrer Poesie abhanden gekommen, andere, welche Jahre lang vergeblich nach dem rechten Wege tasten, wiederum andere, die aus dem lyrischen Puppenzustand zum dramatischen Nachtfalter sich aufschwingen möchten: sie alle werden durch Shakspeare am sichersten ihre Rückkehr, ihr Feld, ihren Durchbruch finden. Je mehr sich betheiligen, um so reger der Wetteifer; nur würfeln oder loosen sollen sie nicht um die Arbeit. Man überweise die Stücke nach Gruppen an die Dichter nach der besonderen Richtung eines Jeden oder nach Schulen und Gesellschaften. Freiligrath, der Meister im Uebersetzen, Herwegh, Kinkel mögen durch die historischen Dramen stürmen, Wien und Berlin die Lustspiele, die Dresdner und Münchner Poeten die Tragödien übernehmen; für die sagenkundigen Rheinländer und Schwaben bleiben die Mährchen, die epischen Dichtungen. Damit aber die Verschiedenartigkeit der einzelnen Beiträge und deren subjective

Charakter den einheitlichen Ton des Ganzen und die so kenntliche und feste Farbe des Originals nicht störe, können Mehrere zusammenarbeiten, eine Partie die andere prüfen und ergänzen, und das im Einzelnen fertige Werk zuletzt durch die Hand eines gemeinsamen Herausgebers gehen. Jeder stelle sich dabei offen und entschieden auf seine Vorgänger, benütze, was sie gut gemacht haben, behalte sogar, was er sich nicht besser zu machen getraut; je fester ein Werk auf der Vergangenheit fußt, um so höher ragt es in die Zukunft, und daneben kann es doch an allen Fortschritten und Kunstmitteln der Gegenwart theilnehmen.

In engem Verein mit den Uebersetzern sollen die Bearbeiter ans Werk gehen, auch sie auf die überlieferten Vorarbeiten sich stützend, die heutige deutsche Bühne im Auge behaltend. Jede Erfahrung, jeder Name aus der Theaterwelt sei hier willkommen; auch die Mitwirkung verwandter Künste der Malerei, der Musik, werde herangezogen und der Rath denkender Schauspieler nicht verschmäht, die ihr Naturtrieb oft überraschend richtig führt. Die Arbeit, auf diesem Feld, wie in der Uebersetzung für den Einzelnen zu groß, theile sich hier wie dort nach den Stücken oder nach dem bereits Geleisteten ein: wenn der eine Dramaturg die Tragödien übernimmt, gebe man einem andern die historischen, dem dritten die römischen Stücke, dem vierten die Lustspiele, dem fünften die Mährchen, — es ist Raum für viele da, für alle.

Die Gelehrten sorgen für zweckmäßige Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen, welche die Uebersetzung begleiten. Hier ist unerschöpfliches Material, zum Theil schon in schätzbarer Behandlung vorhanden; dasselbe braucht nur dem Publikum zugänglich, verständlich, genießbar gemacht zu werden. Das theatralische Element trete auch auf dieser Seite nicht zu weit zurück; Nachweisungen über die Aufführungen Shakspeare'scher Stücke, über die verschiedenen und hervorragenden Auffassungen seiner Hauptcharaktere, kunstgeschichtliches Detail, die Curiosa alter Komödien-Zettel und vergilbter Costüme-Bilder aus vergessenen Theater-Almanachen

interessiren mehr als man glaubt. Abfälle von Studien, die im Hauptwerk nicht unterzubringen sind, kann ein Shakspeare-Jahrbuch aufnehmen, das über die gesammte einschlägige Litteratur- und Bühnen-Thätigkeit jährlich Rechenschaft ablegte. Ein Leben Shakspeare's, Historienbild und Porträt im größten Style, schließe würdig und weihevoll das Ganze ab.

Die praktische Grundlage für ein solches Unternehmen ist nicht schwer zu ziehen. Die Hauptschwierigkeit besteht keineswegs in der Sache, sondern in den Personen. Gelingt es, die deutsche Gelehrten-Republik einmal, für einen bestimmten Zweck, in Bewegung und Vereinigung zu setzen, so liegt die Erreichung dieses Zwecks nicht fern. Shakspeare ist ein Zug-Autor, im Buchhandel und auf der Bühne: in Verbindung gebracht mit den großen Namen unserer Zeit, findet eine neue Uebersetzung seiner Werke überall einen Verleger, wie eine neue Bearbeitung, deren Brauchbarkeit durch praktische Auctoritäten verbürgt wird, sich Zugang zu den besseren Theatern verschafft, denen die anderen, freiwillig oder gezwungen, nachfolgen. Wenn die chronische Krankheit des Erscheinens in Lieferungen nach Möglichkeit vermieden und durch einen niedrigen Ladenpreis die Concurrenz mit der allmählich sehr wohlfeil gewordenen Berliner Ausgabe von vorn herein gehalten wird, so darf eine ungewöhnlich weite Verbreitung und ein, vielleicht nicht reißender und rascher, aber sicherer Absatz in Aussicht gestellt werden.

Im Jahr 1864 begehen wir das dreihundertjährige Jubelfest von Shakspeare's Geburt. Wenn bis dahin, nur ein klassisches Lustrum lang, von allen Seiten „mit vereinten Kräften" an's Werk gegangen wird, kann Deutschland seinen Shakspeare, unsern und den ganzen Shakspeare, neu übersetzt und neu in Scene gesetzt, als Weihgeschenk darbringen und ein deutscher Shakspeare-Verein der britischen Shakspeare-Gesellschaft zur gemeinsamen Feier ebenbürtig die Hand bieten. Der Vorstand dieses Vereins lebt und webt schon lang in dessen Aufgabe; es kann kein anderer

sein, als Gervinus, der den gesammten Stoff beherrscht, den Shakspeare doch am Ende ebenso nahe angeht wie Händel, und den Alle als einen gestrengen, aber gerechten und weisen Führer anerkennen und annehmen werden. Er berufe eine Versammlung, welche das Programm des Unternehmens aufstellt, und trete an die Spitze des Plans, welchen wir nicht in jede Einzelnheit ausführen, sondern nur anregen wollen und können, selbst angeregt durch den Gedanken eines Anderen, Auerbach's, von dem unsere Betrachtungen ausgegangen sind, zu dem sie auch hier wieder zurückführen.

Nicht als eigener Beitrag zu dem neuen Shakspeare, noch weniger als Muster für Andere, höchstens als einseitiger Vorläufer folgen zwei Shakspear'sche Stücke: Macbeth, der Sturm. Aus der Galerie von siebenzehn Shakspearen, welche wir, theils in fremden, theils in eigenen Bearbeitungen, auf die Münchner Hofbühne gebracht, sind absichtlich diese beiden zur Veröffentlichung gewählt worden, weil sie mannigfaltige Gegensätze darbieten. Der Sturm ist das klarste, lieblichste unter Shakspeare's Stücken, Macbeth das finsterste. Macbeth, vorzugsweise häufig übersetzt und verschieden bearbeitet, steht schon lange und überall auf dem Repertoire; der Sturm erscheint in dieser Gestalt zum ersten Mal auf der Bühne, zum ersten Mal im Druck. Dies beweist, daß von Shakspeare noch Neues, und das Aelteste immer wieder neu zu geben ist.

Da über jedes der zwei Stücke in den Anmerkungen besonders die Rede sein wird, so schicken wir hier nur einige Erläuterungen voraus über den Standpunkt, von welchem unsere Bearbeitung ausgegangen ist und betrachtet sein will.

Was wir bringen, soll nicht eine neue Uebersetzung sein, ausgeführt nach den oben entwickelten Grundsätzen einer solchen, sondern eine neue Bearbeitung, welche sowohl im Text wie im

scenischen Theil an Vorhandenes sich anschließt und den bestimmten Zweck verfolgt, der heutigen deutschen Bühne zu dienen. Der Uebersetzer arbeitet ohne Rücksicht auf sie, nur nach dem Original, für den Leser; deswegen kann er in feinen, scharfen Zügen malen, dem Urbild treu bleiben und dasselbe charakteristisch wiedergeben. Anders der Bearbeiter: er hat nicht den Leser, sondern zunächst den Darsteller, dann den Zuhörer und Zuschauer im Auge; sein Werk wird aus der Sehweite des Parterres, nicht aus dem kurzen Abstand zwischen Buch und Auge, beurtheilt, und deswegen darf und muß es al fresco malen, das Original frei behandeln und immer die Mitte zwischen diesem und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stücks inne halten.

Daraus folgt, daß die Sprache der Bearbeitung zunächst mundrecht, ihre scenische Einrichtung bühnengerecht sein soll; aber beides keineswegs in dem Sinne, welchen Theater-Brauch oder Mißbrauch diesen zwei gefährlichen Wörtern beizulegen pflegt. Was der gewöhnliche Schauspieler mundrecht nennt, ist ein Coulissen-Deutsch, bei welchem Klassiker im Grabe sich umdrehen und lebende Dichter ihre letzten Haare ausraufen: eine Sprache, die nur zwischen dem Souffleur-Kasten und den Bühnenlampen vorkommt, durch eine Menge unerhörter Beiwörter, merkwürdiger Interjectionen und nie dagewesener Satzungeheuer sich auszeichnet und weder das Gesetz des Verses noch die Bedingungen der einfachsten Kunstform anerkennt. Den Dialog mundrecht machen, heißt ihn so zurichten, daß kein Ohr auf Erden die ursprüngliche Gestalt wieder herausfindet. Aehnlich die Bühnengerechtigkeit der Einrichtung. Sie besteht nach der Erklärung der Regie-Handwerker darin, daß ein Stück sich von selbst in Scene setzt, nachdem man höchstens über Rechts und Links sich geeinigt hat. Wo Schwierigkeiten durch eine Verwandlung der Decoration entstehen, wird der Auftritt besser gestrichen; sind mehr als ein halbes Dutzend Personen auf dem Schauplatz, so bilden die Vordersten darunter entweder eine gerade Linie oder einen Halbkreis, welcher „Gruppe“, auch wohl „Bild“ genannt

wird und als Triumph einer geschmackvollen Mise en Scène gilt, während die Hintersten auf einem Haufen stehen, um „die Bühne auszufüllen", oder auch „an der Handlung theilzunehmen." Was über diese Linie hinausgeht, ist nicht mehr möglich, weil es nicht bühnengerecht ist. In solchem Sinne mundrecht und bühnengerecht zu sein, hat bereits manchem Stück das Leben gekostet, — weil es gar nicht zur Welt gekommen oder gleich nach der Geburt begraben worden; die Sprache war eben nicht „mundrecht", die Einrichtung nicht „bühnengerecht" zu machen.

Wenn Shakspeare schon in seiner ursprünglichen Gestalt auf die Ehre dieser beiden Prädikate keinen Anspruch macht, so verzichtet unsere Bearbeitung vollends und von vorn herein auf sie. Nicht einmal was das heutige gebildete Publikum „eine schöne Sprache" nennt, hat sie angestrebt; sie buhlt nicht um Raupach's Ruhm, der, auf einem Beine stehend, wie Horaz sagt, durch die zwölfhundert jambischen Verse eines Trauerspiels hindurchhinken konnte und ein fünfaktiges Manuscript ohne eine einzige Correctur im ununterbrochenen Flusse der zierlichsten Kalligraphie aus der eilfertigen Feder strömen ließ.

Aber ebensowenig bleibt sie, die Bearbeitung, der benützten Uebersetzung, sei diese nun Schlegel, Schiller oder Kaufmann, ängstlich getreu; das Bühnendeutsch ist ein anderes wie das Uebersetzungsdeutsch: jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er. Deswegen sind viele Stellen, die durch Kürze des Ausdrucks dunkel, durch ungewöhnliche Wortfügung und Gesprächs-Wendung unbequem, durch Anhäufung und Vermischung von Bildern gefährlich erschienen, aus der Uebersetzung noch einmal übersetzt, wobei denn freilich mancher Reiz des Originals dem Sinn desselben, manche poetische Schönheit der Verständlichkeit geopfert worden. Auch den unregelmäßigen Vers der Urschrift, den die Uebersetzung genau nachbildet, bald auf vier, bald auf sechs Füßen gehend, in der Mitte der Zeile abbrechend, trochäisch und daktylisch mitten

in den Jamben einsetzend, hat unsere Bearbeitung nicht knechtisch nachgeahmt, sondern vielmehr den gemessenen Schritt unseres fünffüßigen Theater-Jambus einzuhalten und herzustellen gesucht, außer wo ihre eigenen Intentionen mit denen des Dichters im plötzlichen Wechsel des Metrums, in der Anwendung des Reimes und ähnlichen Freiheiten zusammentrafen. Alle dergleichen Unregelmäßigkeiten haben freilich oft in einer bestimmten Absicht des Dichters ihren Grund; aber wenigstens ebenso oft stammen sie aus der poetischen Fahrlässigkeit, die zu Shakspeare's Zeit an der Tages-Ordnung war, indeß sie heute eine Unordnung sein würde, wenn nicht gar von Auslassungen der Abschreiber oder von Strichen und Lücken der ersten Bühnen-Manuscripte, mit denen vor zweihundert Jahren nicht säuberlicher verfahren worden sein mag, als gegenwärtig geschieht.

Verständlich und formgerecht wie die Sprache, die äußere Gestalt der von uns bearbeiteten Stücke, haben wir auch deren inneren Bau darzustellen getrachtet; in welcher Absicht unsere Einrichtung abermals vom Original, ebenso von früheren Einrichtungen nicht selten abweicht. Anders als diese ordnen wir die Act- und Scenen-Folge an, indem manche Verwandlung erspart, Gleichartiges zusammengelegt, Unwesentliches ausgelassen oder an anderen Orten eingeschaltet worden. Bei diesem Verfahren leitete uns fortwährend die Rücksicht auf die heutige Bühne, die von derjenigen Shakspeare's außerordentlich verschieden ist und durch diese nicht aufzuhebende Verschiedenheit auch eine andere Scenirung bedingt. Wenn wir ihren strengeren Ansprüchen hier und da eine Freiheit und Schönheit des Originals geopfert haben, so sind wir dagegen auch mit Anwendung ihrer reicheren Mittel unbedenklich vorangegangen. Unstreitig begegnet uns auf diesem Wege der entschiedene Widerspruch aller derjenigen Kritiker, die weder von ihrem Shakspeare etwas ablassen, noch ihm etwas zugesetzt sehen wollen. Ihre Behauptung, daß Shakspeare modernisirt und profanirt werde, wenn er in dem Rahmen der heutigen Bühne erscheint, und daß er alle ihre kleinen

und großen Kunst- und Reiz-Mittel zur Wirkung nicht bedürfe, geben wir insofern zu, als er allerdings auch ohne dieselben gewirkt hat. Aber wenn er deren nicht bedarf, so bedarf ihrer das Publikum, und er verträgt sie. Als Macready den Manfred von Byron aufführte, verschwand das Stück vollkommen in dem Alpen-Panorama, welches der Decorations-Maler aus demselben geschaffen. Ebenso wurde Byron's Sardanapalus, auf dem Princesses-Theater dargestellt, in ein ninivitisches Antiquitäten-Cabinet verwandelt, worin Mr. Sharp vom British Museum die gelehrten Entdeckungen Layard's „exhibirte." Der undramatische Byron vertrug dergleichen Zuthat nicht, seine poetische Architektur ging verloren unter diesen theatralischen Kränzen und Lichtern. Nicht so Shakspeare. Sein Heinrich der Achte, gewiß nicht das stärkste der historischen Stücke, wurde ebenfalls auf dem Princesses-Theater im Jahr 1855, ein Jahr später sein Wintermärchen daselbst dargestellt, und siehe da, beide Stücke bestanden die Feuer- und Wasserprobe einer solchen, mit aller historischen Treue, mit allem theatralischen Pomp ausgestatteten Aufführung; ihre eigene Wirkung wurde durch diese fremden Elemente nicht zerstört, eher erhöht. Dies englische Beispiel wird durchaus nicht unbedingt deutscher Nachahmung empfohlen, wie wir es in unseren Bearbeitungen auch keineswegs unbedingt befolgt haben. Die Londoner Theater sind nicht nur in ihrem Bestreben, dem Krystallpalast und Sydenham Concurrenz zu machen, nachgerade auf dem Standpunkt der exhibition angelangt, sondern sie haben auch unterwegs so viel von innerem und dichterischem Leben eingebüßt, daß das Gleichgewicht zwischen Poesie und Scenerie gestört worden; auch wenn sie in dieser nicht zu viel thun, besitzen sie von jener zu wenig. Darin liegt der Fehler, der aber nur ihr Fehler, ein Mißgriff in der Anwendung, keiner des Prinzips ist. Es giebt eine bestimmte Linie, worauf das geistige Leben einer dramatischen Dichtung und ihre äußere Erscheinung sich begegnen, ein genaues Mischungsverhältniß, worin poetisches und scenisches Element einander nicht aufheben, sondern unterstützen; jene Linie und

dieses Verhältniß muß auch die Bearbeitung eines Shakspeare'schen Stückes treffen, und um sie zur Geltung zu bringen, kann sie nur von der eigenen Bühne, nicht von der Bühne Shakspeare's ausgehen. Diese stand auf vollkommen freiem, neutralem Boden, außerhalb der Gesellschaft, mitten in dem Bedürfniß und dem Bewußtsein ihrer Zeit, ihres Volks; das moderne Theater ist ein Product der mannigfaltigsten Factoren, unter denen die Poesie der mächtigste, aber immer nur einer ist: es steht innerhalb der Gesellschaft, ein eigener, sehr zusammengesetzter Bestandtheil derselben, und hängt mit ihren Sitten und Formen nothwendig zusammen. Aus diesem Unterschiede ergiebt sich die vollkommen und wesentlich verschiedene Aufführung eines Shakspeare'schen Stückes im Globus und auf einer heutigen Hofbühne. Spielte dieselbe vor einem Häuflein von Kennern, so möchte sie es immerhin einmal wagen, den Hamlet ohne Decorations-Wechsel, zwischen ein paar Vorhängen und Teppichen aufzuführen; aber vor dem heutigen Publikum, zwischen Prophet und Satanella, kann sie die Muse Shakspeare's nicht in dem Flügelkleide ihrer Zeit vorstellen, ohne sie todt, statt lebendig zu machen. Am Ende läuft doch der ganze Unterschied darauf hinaus, daß der große Haufe getäuscht werden will, das kleine Häuflein hingegen sich selbst täuschen möchte. Das Theater darf weder zu viel für jenen, noch zu wenig für dies, muß vor allen Dingen Shakspeare genug thun, indem es nicht Jedem seinen eigenen, einzelnen Shakspeare bringt, sondern Allen den ganzen. Um dies zu können, ist ihm die Bühne alle Mittel ihrer fortgeschrittenen Decorations-Malerei, ihres Garderobe- und Maschinen-Dienstes, so wie die Mitwirkung der Tonkunst und der Tanzkunst schuldig; sie giebt ihm damit nicht mehr, als er selbst, der geborne Schauspieler und Schauspieldichter, sich genommen hat, nur innerhalb der Schranken seiner Zeit, und als auch die strengste Wissenschaft ihm angedeihen läßt, wenn sie auf ihn die neu erworbenen Schätze der Sprachkunde und geschichtlicher Forschung anwendet.

Von diesem Standpunkt ausgehend, zu dem uns keineswegs die Empirie getrieben, sondern im Gegentheil die reinste Theorie geführt hat, haben wir auch in unseren Bearbeitungen Macbeth's und des Sturm alle Kräfte der gegenwärtigen Bühne, ein zahlreiches Personal, ein volles Orchester vor und hinter der Bühne, das Ballet, Flugwerke und Versenkungen, Verwandlungen und Aktschlüsse in Anspruch genommen, jedoch nicht als Hauptsache, sondern als Beiwerk, dessen Entbehrlichkeit wir in den Anmerkungen ausdrücklich nachgewiesen. Weit entfernt von der Besorgniß, durch diesen Anspruch nicht bühnengerecht geworden zu sein, glauben wir vielmehr, durch dessen Erfüllung erst sowohl der deutschen Bühne der Gegenwart wie unserm Shakspeare gerecht werden zu können, und in diesem Sinne hoffen wir allerdings, daß unsere Einrichtung ebenso bühnengerecht, wie unsere Text-Redaction mundrecht erscheint.

Aus beiden Eigenschaften wird sich der praktische Werth unserer Bearbeitungen zusammensetzen und in der Aufführung, vorliegenden Thatsachen gemäß, bewähren. Das war es, wonach wir am ersten und am meisten gestrebt. Um es sicherer zu erreichen, haben wir unsere Arbeit so detaillirt wie möglich ausgeführt. Wir legen fertige Bühnen-Manuscripte, gestrichene Soufflirbücher, eingerichtete Regiebücher vor. Styl und Ton derselben wird den Theoretikern handwerksmäßig, den Genialen trivial und pedantisch vorkommen. Wer das Theater kennt wie es ist, der urtheilt anders; der weiß, warum wir in den häufigen Parenthesen Winke mit dem Zaunpfahl geben, Wegweiser hinstellen, wo scheinbar nicht zu irren ist, lang und breit solche Dinge sagen, die dem Verständigen sich von selbst verstehen. Auf dem Theater und für das Theater giebt es keine Kleinigkeit, nichts, was gleichgiltig ist oder von selbst sich versteht; gerade weil der Zufall dort eine so wichtige Rolle spielt, muß von vorn herein Alles fest bestimmt, geordnet, angegeben, überwacht werden, — vom Theater-Zettel an, den wir auch nicht wie Shakspeare nach dem Geschlecht der Rollen, sondern, modernem Gebrauche gemäß, in bunter Reihe nach ihrer Bedeutung rangiren, bis

zum Fall des Vorhangs, dessen langsames oder schnelles Tempo beileibe nicht dem Belieben des Inspizienten oder des Zimmermanns anheimgegeben werden darf.

Jetzt aber ziehen wir ihn, den Vorhang, und zwar rasch, vor Macbeth auf.

Macbeth.

Trauerspiel in fünf Aufzügen

von

Shakspeare.

Nach den Uebersetzungen Schiller's, Tieck's, Kaufmann's

für die deutsche Bühne eingerichtet.

Personen.

Duncan, König von Schottland.

Malcolm
Donalbain } seine Söhne.

Macbeth
Banquo } Feldherren im schottischen Heere.

Lady Macbeth, Macbeth's Gemahlin.

Fleance, Banquo's Sohn.

Macduff
Rosse
Lenox
Angus } schottische Edle.

Lady Macduff, Macduff's Gemahlin.

Deren Sohn.

Siward, Feldherr im englischen Heere.

Dessen Sohn.

Ein verwundeter Krieger.

Seiton, Hauptmann
Der Arzt
Der Pförtner
Zwei Mörder
Ein Diener } in Macbeth's Dienst.

Kammerfrau der Lady Macbeth.

Hekate.

Drei Hexen.

Geister und Erscheinungen.

Herren und Frauen vom Hof. Schottische und englische Krieger Männliche und weibliche Dienerschaft.

Schauplatz: Schottland. Am Ende des vierten Aufzuges England.

NB. Rechts und links vom Schauspieler aus genommen.

Erster Aufzug.

Kurze Dekoration: Ein wilder Wald. Dämmernde Helle. Blitz, Donner, Regen. Links hinter der Szene Trommel- und Trompeten-Signale. Bei Aufgang des Vorhanges stehen mitten auf der Bühne die drei Hexen in verschiedenen Stellungen, verschlungen zu einer Gruppe, welche sich unter den letzten Takten der Ouverture auflöst.

Erster Auftritt.

Drei Hexen.

Erste.

Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
In Blitz und Donner, in Sturm oder Regen?

Zweite.

Wann das Kriegsgetümmel schweigt,
Wann die Schlacht den Sieger zeigt.

Dritte.

Das ist eh' der Tag sich neigt.

Zweite.

Wo der Ort?

Erste.

(mit ihrem Stabe deutend)

Die Heide dort.

Dritte.

Dort führt Macbeth sein Heer zurück.

Zweite.

Dort verkünden wir ihm sein Glück.

(Blitz und Donner. Sturm)

Erste.

Ich höre die Geister.

Zweite.

Es ruft der Meister.

Dritte.

Wir kommen.

Alle drei.

Wir kommen.

Schön ist häßlich, häßlich schön!
Fort durch Dunst und Nebelhöh'n!

(nach verschiedenen Seiten rasch ab).

(Nachdem sie verschwunden sind, kommen die Kriegssignale näher. Unter einem Trompetenstoß tritt **Duncan** mit Gefolge auf. Die Bühne wird hell).

Zweiter Auftritt.

König. Malcolm. Donalbain. Gefolge von rechts.

Etwas später der verwundete **Ritter**, der, von zwei Kriegern geführt, langsam von links auftritt.

König.

Welch' blut'ger Mann ist dies? Er kann berichten,
Wie uns sein Anblick sagt, den neu'sten Stand
Der Meuterei.

Malcolm.

Das ist derselbe Krieger,
Der mich unlängst als muth'ger Kampfgenosse
Aus meinen Feinden hieb.

(Hier ist der Ritter nahe gekommen)

Heil, tapf're Freund
Gieb hier dem König Kunde vom Gefecht
Wie Du's verlassen.

Ritter.

(Rasch und absetzend; die Erzählung muß sowohl die Stimmung des ganzen Stücks, wie den zwischen Aufregung und Ermattung schwankenden Fieberzustand des Sprechenden bezeichnen:)

Es stand zweifelhaft,
Wie zweier Schwimmer Kampf, die, aneinander
Geklammert, Kunst und Kraft verzweifelt messen.
Der wilde Macdonald, — werth ein Rebell
Zu sein —, führt aus dem Westen gegen dich
Die Kernen und die Galloglaßen an.
Fortuna, schrecklichem Gemetzel lächelnd,
Schien des Rebellen Buhlin; doch umsonst!
Held Macbeth (wohl verdient er diesen Namen)
Das Glück verachtend, mit geschwung'nem Stahl,
Der heiß von Blut und Niederlage dampfte, —
Er haut sich, wie Bellona's Liebling, Bahn
Bis er dem Schurken gegenüber steht;
Er faßt' ihn, Mann an Mann, und wich nicht eher,
Bis er vom Nabel bis zum Kinn ihn schlitzte
Und seinen Kopf auf uns're Zinnen pflanzte.

(Bewegung unter den Rittern.)

König.

O tapf'rer Vetter! Würd'ger Edelmann!

Ritter.

(gesteigerter, und mehr zusammenhängend:)

Doch gleich wie von demselben Osten, wo
Die Sonne ihre Strahlenbahn beginnt,
Schiffbrechende Gewitter sich erheben,
So brach ein neues Schreckniß aus dem Schoos

24
5

Des Siegs hervor. Hör', Schottlands König, hör':
(Die Krieger treten begierig näher.)
Kaum schlug Gerechtigkeit, mit Muth gestählt,
In schmähliche Flucht die leichtgefüßten Kernen,
Als Norweg's Heer, den Vortheil auserspähend,
Mit noch unblut'ger Wehr und neuer Macht
Den frischen Kampf begann.
(Besorgniß unter den Zuhörenden.)

König.

Entmuthigte
Das uns're Feldherrn nicht, Macbeth und Banquo?

Ritter.

Ja wohl, —
(Erstaunen unter den Kriegern, in zunehmende Freude übergehend.)
wie Spatzen Adler, Hasen Löwen!
Sie stürzten, ihren Muth und ihre Streiche
Verdoppelnd, auf den Feind; ich weiß es nicht,
Ob sie in heißem Blut sich baden wollten,
Ob eine zweite Schädelstätte bau'n.
Doch ich bin matt, die Wunden schrei'n um Hülfe.

König.

Sie zieren dich wie deine Worte, Freund,
Und Ehre strömt aus beiden. Führt ihn fort
Zum Arzt. Wer nahet hier?
(Während der Ritter rechts abgeführt wird, tritt Rosse von links auf.)

Dritter Auftritt.

Vorige. Rosse.

Malcolm.

Der Than von Rosse.

17
4

Wie hastig blitzt sein Auge? So sieht aus,
Wer Wunder melden will.

Rosse.

Dem König Heil!

König.

Woher, mein würd'ger Than?

Rosse.

Von Fife, mein Fürst,
Wo Norweg's Schlachtpanier den Himmel höhnt
Und unsrem heißen Volke Kühlung weht.
Der König selbst, mit großer Heeresmacht,
Verstärkt durch jenen schändlichen Verräther,
Den Than von Cawdor, griff uns heftig an,
Und überraschte Dein geschwächtes Heer.
Hartnäckig war der Kampf, bis endlich Macbeth,
Bellona's Bräutigam, in Stahl gehüllt,
Sich ihm entgegenstellt, Schwert gegen Schwert,
Und seinen Trotz zerbricht. Mit einem Wort:
Der Sieg ist unser!

König.

Frohe Botschaft!

(Große Bewegung unter Allen.)

Rosse.

Sueno,
Norwegens König, bittet selbst um Frieden;
Doch wir gestatteten ihm nicht der Seinen
Begräbniß, bis er auf Sanct-Columban
Zehntausend Thaler deinem Schatz gezahlt.

König.

Nicht länger täusche jener Than von Cawdor

18

Mein fürstlich Herz; geh, künde Tod ihm an,
Mit seiner Würde grüße Macbeth dann.

Rosse.

Ich eile, Herr, von hinnen.

(links ab)

König.

Held Macbeth soll, was er verdient, gewinnen.

(Alle ab.)

Verwandlung.

Tiefe Dekoration, die Heide darstellend. Auf derselben kein Gebüsch, nur einzelne Felsblöcke, Runensteine und niedrige Sandhügel (hinter welchen die Hexen hervorkommen und verschwinden). Gewitterhimmel mit grellen Lichtstreifen und Wolkensäumen, wie kurz vor Sonnen-Untergang. Beim Erscheinen der Hexen verfinstert sich die Bühne. Blitz und Donner, fern verhallend.

Vierter Auftritt.

Drei Hexen.

Erste.

(von rechts)

Wo warst du, Schwester?

Zweite.

(von links)

Hab' Schweine gewürgt.

Dritte.

(aus der Mitte)

Schwester, wo du?

Erste.

Kastanien hatt' ein Schifferweib im Schoos
Und schmatzt und schmatzt und schmatzt; gieb mir, sagt' ich,
Pack' dich, du Hexe, schrie die garst'ge Vettel.

8

10

Ihr Mann ist nach Aleppo, führt den Tiger,
Doch schwimm' ich nach, im Sieb; ich kann's,
Wie eine Ratte ohne Schwanz.
Ich thu's, ich thu's, ich thu's.

Zweite.
(zuthunlich)

Ich schaff' dir günst'gen Wind.

Erste.

Bist freundlich gesinnt.

Dritte.

Und ich den zweiten obendrein.

Erste.

Alle die andern sind schon mein,
Wo sie weh'n, die Küsten kenn' ich,
Jeden Punkt und Zirkel nenn' ich
Auf des Seemanns Karte.
Warte!
Dürr wie Heu will ich dich dörren.
Tag' und Nacht will ich dich zerren,
Daß kein Schlaf dein Auge sucht.
Leben sollst du, wie verflucht.
Saure Wochen, neun mal neun,
Schwind' er hin in Qual und Pein.
Wenn ich's Schiff nicht brechen kann,
Plag' und brech' ich doch den Mann.
Schau' was ich hab!

Zweite.
(neugierig schauend)

Weis' her!

Dritte.

Weis' her!

Erste.

Eines Lootsen Daum' ich bring,
Der auf der Heimkehr unterging.

(Trommeln von links.)

Dritte.

Horcht, Trommeln nahn.

Zweite.

Macbeth kommt an.

Erste.

Nun sei's gethan.

Alle drei.

(sich anfassend und in wilden Verschlingungen, mit nach außen gewandten Gesichtern, neunmal, dreimal links, dreimal rechts, dreimal links drehend.)

Die Unheilsschwestern, Hand in Hand,
Ziehn wir über Meer und Land
Auf Windes= und Wasser=Wogen!
Rundum dreht Euch, so rundum, —
Dreimal dein, — und dreimal mein, —
Dreimal noch, — so macht es neun.
Halt! Der Zauber ist gezogen!

(Di erste Hexe zeichnet mit ihrem Stab (den sie beim Reigen im Gürtel tragen kann) auf dem Proscenium den magischen Kreis, in welchen Macbeth später eintritt. Nach dem Reigen ziehen sich die Hexen auf einen der (praktikabel zu bauenden) Hügel oder Steine zurück, so daß sie in einer Gruppe und merklich erhöht stehen. Sobald Macbeth erscheint, wird die Bühne hell. Gewitter und Sturm, während der Hexenscene häufig vernehmlich, schweigen.)

Fünfter Auftritt.

Vorige. Macbeth. Banquo von links.

Macbeth.

(im Auftreten)

So schön und häßlich sah' ich nie 'nen Tag.

Banquo.

Wie weit ist's noch nach Fores?

(vor den Hexen zurückfahrend)

Wer sind diese,

So riesenhaft und schrecklich anzusehn,

Die nicht Bewohnern unsrer Erde gleichen

Und doch darauf stehn? Lebt ihr? Seid ihr etwas,

Das man darf fragen? Ihr verstehet mich;

Denn jede legt zugleich den stumpfen Finger

Auf ihren falt'gen Mund.

Macbeth.

(in den Zauberkreis eintretend)

Wer seid ihr, sprecht?

Erste Hexe.

(laut und deutlich)

Heil dir, Macbeth! — Heil, Heil dir, Than von Glamis!

Zweite Hexe.

(steigernd und dreist)

Heil dir, Macbeth! — Heil, Heil dir, Than von Cawdor!

Dritte Hexe.

(noch dreister und sehr ausdrucksvoll)

Heil dir, Macbeth! — Dir, künft'gem König, Heil!!

(Macbeth bebt zurück.)

Banquo.

Was schreckst du, Mann? Erregt dir Furcht, was doch

So lieblich lautet?

(zu den Hexen)

In der Wahrheit Namen,

Seid Ihr nur Wahngebilde oder Wesen,

Die wirklich sind? Den edlen Kampfgenossen

Grüßt Ihr mit neuem Glück und Prophezeihung

Von hoher Macht und königlicher Hoffnung,

Daß er verzückt dasteht; mir sagt Ihr nichts?
Wenn Ihr durchschauen könnt die Saat der Zeit
Und wissen: dies Korn sproßt und jenes nicht,
So sprecht zu mir, der Eure Gunst nicht sucht,
Noch Eure Abgunst fürchtet.

Erste Hexe.
(mit halber Stimme)

Heil!

Erste und zweite Hexe.
(wie oben)

Heil!

Alle drei Hexen.
(wie oben)

Heil!

Erste Hexe.
(dumpf und verdrossen)

So groß nicht, aber größer doch als Macbeth!

Zweite Hexe.
(mit fallendem Ton)

So glücklich nicht und doch glückseliger!

Dritte Hexe.
(mit verhallendem Tone)

Nicht König selbst, doch vieler Kön'ge Vater!

Alle drei Hexen.
(wieder steigend)

Euch Beiden Heil! Macbeth und Banquo Heil!
(sie treten einen Schritt zurück, wie zum Abgehen gewendet.)

Macbeth.

Bleibt, dunkle Sprecherinnen, sagt mir mehr!
Mich macht, ich weiß es, Sinels Tod zum Glamis,
Doch wie zum Cawdor? Der Than von Cawdor lebt
Als ein beglückter Mann; und König sein,
Das steht so wenig im Bereich des Glaubens

16

8

Als Than von Cawdor. Sagt, von wannen Euch
Die wunderbare Kunde kommt, warum
Auf dürrer Heid' Ihr uns're Schritte hemmt
Mit so prophet'schem Gruß?

(er geht auf die Hexen los)

Sprecht! Ich beschwör' Euch!

(Die Hexen versinken hinter den Felsen.)

Banquo.

Die Erde bildet Blasen wie das Wasser,
So waren diese. Wohin schwanden sie?

Macbeth.

(der den magischen Kreis verlassen hat)

In Luft, und was uns Körper schien, zerschmolz
Wie Duft im Wind — O wären sie noch da!

Banquo.

Geschah uns wirklich hier, wovon wir reden?
Wie oder aßen wir die gift'ge Wurzel,
Die die Vernunft bewältigt?

Macbeth.

(brütend)

Eure Kinder,
Sie werden Kön'ge.

Banquo.

Ihr sollt König werden.

Macbeth.

Und Than von Cawdor, lautet' es nicht so?

Banquo.

Ganz so, in Sinn und Worten. Wer kommt hier?

14

4

Sechster Auftritt.

Vorige. Rosse (von rechts.)

Rosse.

Macbeth, der König hörte hoch erfreut
Die Kunde Deines Sieg's: wie Wort auf Wort
In schneller Rede, so kam Bot' auf Bote
Und jeder trug dein Lob im großen Kampf
Für seinen Thron und goß es vor ihm aus.
Ich bin gesandt, dir seinen Dank zu bringen,
Dich vor ihn zu geleiten, nicht zu lohnen,
Und nur als Unterpfand von größ'rer Ehre
Hieß er als Than von Cawdor dich zu grüßen.
Heil dir in diesem Titel, würd'ger Than,
Denn er ist dein.

Banquo.
(halblaut)
Wie? Spricht der Teufel wahr?

Macbeth.

Was kleidet Ihr mich in erborgten Schmuck?
Der Than von Cawdor lebt.

Rosse.

Der Than war, lebt noch,
Doch unter schwerem Urtheil schwebt sein Leben;
Durch Hochverrath, gestanden und erwiesen,
Hat er's verwirkt.

Macbeth.

Glamis und Than von Cawdor?
Das Höchste steht noch aus.
(zu Rosse)
Dank Eurer Mühe!

16
2

(zu Banquo halblaut)
Hofft Ihr nicht, Eu'ren Stamm gekrönt zu sehen,
Da jene, die mich Than von Cawdor nannten,
Dies Euch verhießen?

Banquo.

Traut Ihr ihrem Wort,
So könnt' es Euch zur Krone selbst entflammen,
Nachdem Ihr Than geworden. Aber seltsam!
Oft kündet Wahrheit uns der Hölle Macht,
Um in den tiefsten Abgrund uns zu locken.
(zu Rosse)
Vetter, vergönnt ein Wort.
(er geht, mit Rosse sprechend, nach dem Hintergrunde).

Macbeth.

(allein im Vordergrunde)
Zwei Sprüche sind
Erfüllt, als Bürgschaft für den dritten, höchsten,
Von königlichem Inhalt . . . .
(zerstreut zurücksprechend)
Dank, Ihr Herrn! . . . .
Wie? Diese wunderbare Anmahnung
Kann gut nicht sein, kann auch nicht böse sein.
Denn wär' sie böse, warum fing sie an
Mit einer Wahrheit? Ich bin Than von Cawdor.
Und wär' sie gut, weshalb beschliche mich
Entsetzliche Versuchung, daß mein Haar
Sich sträubt, und daß dies Herz ganz unnatürlich
Und ganz unmännlich klopft. Erlebte Greuel
Sind schwächer als das Grau'n der Einbildung.
Mein Traumbild, nur ein Hirngespinst von Mord,
Erschüttert so mir Sinn und Geistesherrschaft,

Daß jede Lebenskraft in Ahnung schwindet
Und nichts ist, als was nicht ist.

Banquo.

(zu Rosse)

Seht doch, Vetter,
Wie er verzückt ist.

Macbeth.

Will das Schicksal mich
Als König, — wohl: so kröne mich das Schicksal,
Ohne mein Zuthun.

Banquo.

Seine neue Würde
Liegt auf ihm, wie ein Kleid, das durch Gewohnheit
Erst passend wird.

Macbeth.

(entschlossen, sich zum Abgange wendend)

Komme, was kommen mag:
Die Stunde rennt auch durch den rauh'sten Tag.

Banquo.

(mit Rosse wieder vortretend)

Edler Macbeth, wir harren Eu'rer Muße.

Macbeth.

Habt Nachsicht — in vergang'nen Dingen wühlte
Mein dumpfes Hirn.

(zu Rosse)

Mein güt'ger Herr, Eu'r Mühen
Steht fest in meinem Herzen eingeschrieben
Und jeden Tag durchblättr' ich meine Schuld.
Zum König!

(abgehend, halblaut zu Banquo)

Denket dessen, was geschehn;

Sobald die Zeit es reifte, laßt uns frei
Aus offner Seele reden.

Banquo.

Herzlich gern.

Macbeth.

Bis dahin — still! Nun kommt zum König! —
(in Gedanken verloren)
König!
(Alle drei rechts ab.)

Verwandlung.

Das Zelt des Königs; ganz kurze Decoration, vorfallend.

Siebenter Auftritt.

König. Malcolm. Donalbain. Gefolge von rechts auftretend, vor ihnen Diener mit Fackeln.

König.

Ist Cawdor hingerichtet? Und sind unsre
Sendboten schon zurück?

Malcolm.

Sie sind's noch nicht,
Doch sprach ich einen, der ihn sterben sah.
Der sagte mir, er habe den Verrath
Freimüthig eingestanden, Euer Hoheit
Verzeih'n erfleht und tiefe Reu' gezeigt.
Das Würdigste in seinem ganzen Leben
War der ergeb'ne Sinn, mit dem er es
Verließ. Er starb wie einer, der sich auf
Den Tod geübt und warf das höchste Gut
Wie Tand von sich.

König.

Es giebt noch keine Kunst,
Der Seele Bildung im Gesicht zu lesen:
Er war ein Mann, auf den ich unbegränztes
Vertrauen setzte.

Achter Auftritt.

Vorige. Macbeth. Banquo. Rosse (von links auftretend).

König.

Macbeth, würd'ger Vetter,
Die Sünde meines Undanks lastet immer
Noch schwer auf mir. Du bist so weit voraus,
Daß der Belohnung schnellste Schwinge dich
Nicht einholt! Hätt'st du minder doch verdient,
Daß das Verhältniß zwischen Dank und Lohn
Ich finden könnte! Doch ich sehe ein,
Für dein Verdienst ist jeder Lohn zu klein.

Macbeth.

Mein Dienst und meine Treue lohnt sich selbst;
Genug, wenn Euer Hoheit uns're Pflichten
Annehmen will.

König.

Willkommen!
(ihn umarmend)
An mein Herz:
Da hab' ich dich gepflanzt und werde sorgen
Für deinen vollen Wuchs! Mein edler Banquo,
Nicht minder ist dein Werth, und wird von uns

17
2

Nicht minder anerkannt; laß dich umarmen
Und an mein Herz dich drücken.

(Umarmung)

Banquo.

Wachs' ich da,
So ist die Aernte Euer.

König.

Meine Freude,
In Fülle überfließend, will sich bergen
In Schmerzenstropfen. Söhne, Vettern, Thans,
Und Ihr, die unsrem Thron die Nächsten, hört:
An Malcolm, uns'ren erstgebor'nen Sohn,
Sei feierlich und festlich übertragen
Des Reiches Folge.

(Macbeth wirft einen Blick auf Malcolm)

Prinz von Cumberland
Heißt er demnach, und solche Ehre soll
Nicht ihm allein von mir verliehen sein;
Nein, Adelszeichen werden Sternen gleich,
Vom Thron herab auf alle Würd'gen strahlen!

(zu Macbeth)

Jetzt, Vetter, auf nach Inverneß! Wir sind
Entschlossen, heute Nacht dein Gast zu sein.

Macbeth.

Ich geh' voraus, als Herold Eures Kommens,
Mein Weib beglückend mit der Freudenbotschaft;
So scheid' ich demuthsvoll!

König.

(Macbeth mit der Hand verabschiedend)

Mein würd'ger Cawdor!

(Wie sich der König zum Abgehen wendet, werden die Zeltvorhänge in der Mitte der Bühne, die bisher geschlossen gewesen, geöffnet. Man sieht draußen einige Zelte und den Sternenhimmel. Der König mit allem Gefolge geht durch die Mitte ab. Die Szene bleibt dunkel).

Macbeth.

(allein, ihnen nachblickend)

Ha! Prinz von Cumberland! Das ist der Stein,
Den muß ich überspringen, oder — stürzen.
Er liegt in meinem Wege.

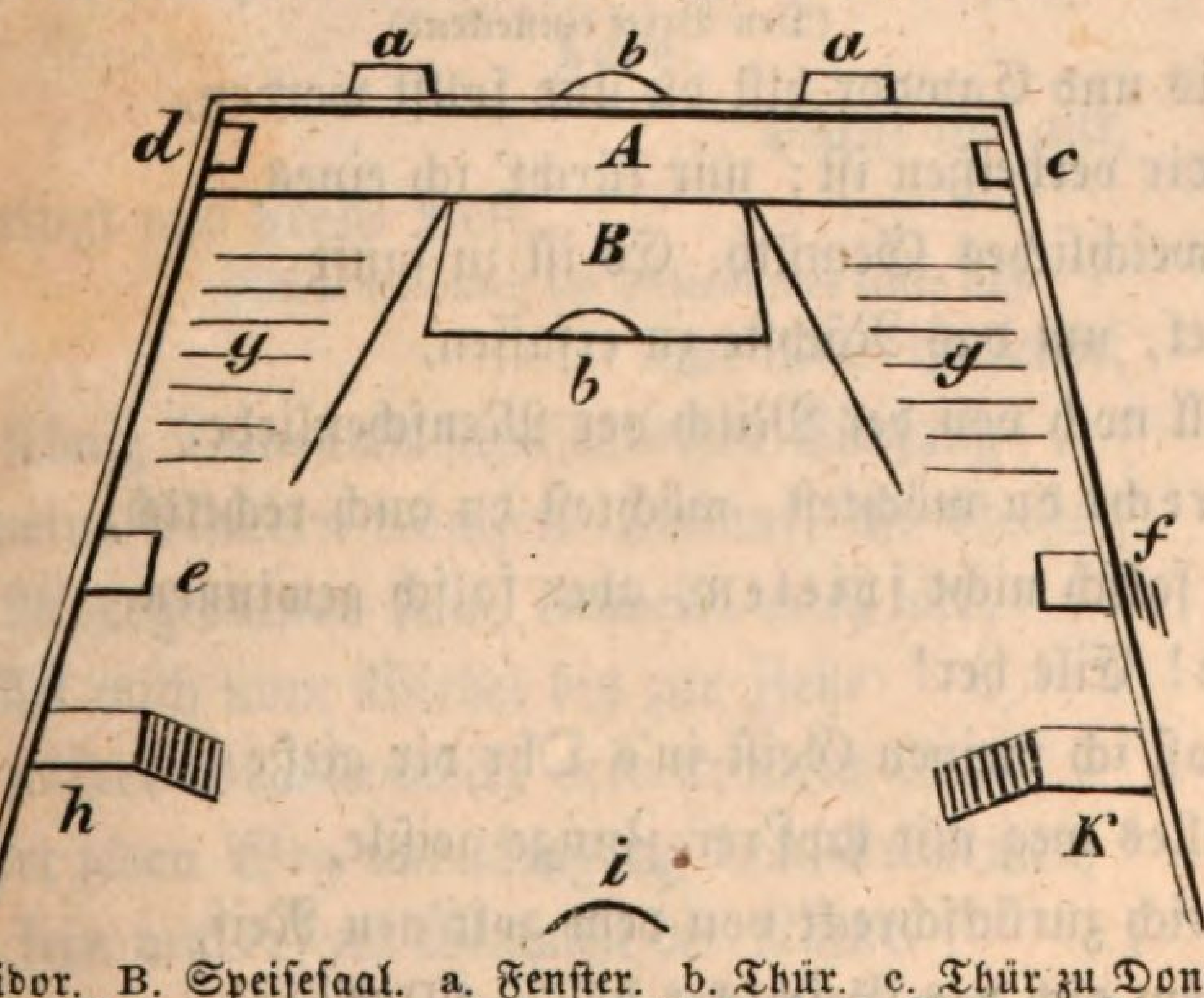
(hinaussehend)

Sternen-Licht,
Verhüll' dich, blick' in meine Wünsche nicht;
Mein eig'nes Aug' soll meine Hand nicht sehen,
Damit das Ungeheu're kann geschehen.

(während er abgeht, fällt langsam der Vorhang).

Zweiter Aufzug.

Die Dekoration, welche während des ganzen Aufzugs unverändert bleibt, stellt die Halle im Schlosse Inverneß vor. Rechts in der ersten Kulisse wird der Eingang zu Macbeth's Zimmer angenommen; gegenüber in der ersten Kulisse links das Zimmer für Banquo und Fleance. Zu beiden führen einige Stufen, mit Geländer eingefaßt. In der zweiten Kulisse rechts ist der Haupteingang, zum Burghofe führend, ein großes Thor. Gegenüber in der zweiten Kulisse links eine Seitenthür, zu den Räumen der Schloßdienerschaft, des Pförtners &c. führend. Ein paar Stufen abwärts leiten dazu. Im Hintergrund, aber nicht tiefer als auf die dritte Kulisse, führt eine Doppeltreppe von beiden Seiten auf einen, ungefähr die Mitte der ganzen Bühnenhöhe und deren volle Breite einnehmenden Korridor; eine Thüre und zwei Fenster im Prospekt, letztere mit bunten Glasmalereien transparent, bezeichnen die Gemächer des Königs und der Prinzen. Unter dem Korridor führt eine Flügelthüre in den Speisesaal. Ueber dem Korridor, welcher praktikabel, eine Hängelampe. Die Architektur ist in normännisch gothischem Style gemalt; auf dem Geländer des Korridors stehen in dessen Absätzen Ritter-Statuen.



A. Korridor. B. Speisesaal. a. Fenster. b. Thür. c. Thür zu Donalbain. d. Thür zu Malcolm. e. Thor in den Schloßhof. f. Thür der Dienerschaft, Stufen abwärts. g. Treppe. h. Thür zu Macbeth. i. Souffleur. k. Thür zu Banquo.

Erster Auftritt.

Lady Macbeth

(mit einem Briefe in der Hand aus Macbeths Zimmer kommend, schon im Auftreten lesend.)

„Sie begegneten mir am Tage des Siegs, und ich erfuhr aus sicheren Proben, daß sie mehr als menschliches Wissen besitzen. Als ich vor Verlangen brannte, sie weiter zu fragen, verschwanden sie, zerflossen in Luft. Während ich noch in Wunder und Staunen versunken dastand, kam ein Bote vom König, welcher mich als Than von Cawdor begrüßte, mit demselben Titel, den mir die Zauberschwestern kurz vorher gegeben, dieselben, die mich durch den Gruß: „Heil dir, dem künft'gen König", an die Zukunft verwiesen. Ich habe für gut gehalten, dir dies zu vertrauen, theure Gefährtin meiner Größe, damit du erfahrest, welche Hoheit dir verheißen ist, und dein Mitgenuß an der Freude dir nicht entzogen werde. Leg' es an dein Herz und lebe wohl."

(Den Brief einsteckend)

Glamis und Cawdor bist du und sollst werden,
Was dir verheißen ist; nur fürcht' ich eines,
Dein weichliches Gemüth. Es ist zu sanft
Geartet, um das Nächste zu erfassen,
Zu voll noch von der Milch der Menschenliebe.
Was recht du möchtest, möchtest du auch **rechtlich**,
Zwar falsch nicht spielen, aber falsch **gewinnen**.
O eile! Eile her!
Auf daß ich meinen Geist in's Ohr dir gieße
Und alles weg mit tapf'rer Zunge geißle,
Was dich zurückschreckt von dem gold'nen Reif,
Mit dem dich des Geschickes höh're Macht
Durchaus bekrönen will.

26

3

Zweiter Auftritt.

Lady. Pförtner (eilig durch den Haupteingang eintretend).

Lady.

Was bringst du Neues?

Pförtner.

(hastig)

Der König kommt heut' Nacht.

Lady.

Du sprichst im Wahnsinn.
Ist nicht dein Herr bei ihm, der, wär' es so,
Mir's wegen des Empfangs gemeldet hätte?

Pförtner.

Verzeiht, es ist doch wahr, der Herr kommt gleich;
Ein Kamerad von mir ritt ihm voraus,
Der, fast zu Tod erschöpft, kaum Athem hatte,
Die Botschaft zu bestellen.

Lady.

Pflegt ihn gut,
Er bringt uns große Post.

(Pförtner durch die Seitenthüre links ab)

Der Rab' ist heiser,
Der König Duncan's schicksalvollen Eingang
In meine Mauern krächzet. Kommt, ihr Geister,
Die Mordgedanken sä'n, entweibt mich hier,
Erfüllet mich vom Wirbel bis zur Zehe
Mit wilder Grausamkeit, verdickt mein Blut,
Sperrt jeden Weg und Eingang dem Erbarmen,
Daß kein anklopfend Mahnen der Natur
Den grimmen Vorsatz hemmt, noch meine Hand
Zum Morde lähmt. Kommt an die Weiberbrust,

Trinkt Galle statt der Milch, ihr Morddämonen!
Komm, schwarze Nacht, in dichten Höllenqualm
Gehüllt, daß nicht mein Dolch die Wunde sieht,
Die er geschlagen, daß der Himmel nicht,
Durchschauend aus des Dunkels Vorhang, rufe:
Halt ein!

Dritter Auftritt.

Lady. Macbeth (langsam durch den Haupteingang kommend).

Lady.
(Macbeth entgegeneilend)
O großer Glamis, edler Cawdor,
Größer als beide durch das künft'ge Heil!
Dein Brief hat über das armsel'ge Heut'
Mich weit entrückt, und ich empfinde schon
Das Künftige im Jetzt.

Macbeth.
Mein theures Leben,
(nach einer Pause, halblaut)
Der König kommt noch heut'.

Lady.
Wann geht er wieder?

Macbeth.
Morgen, — so denkt er.

Lady.
(rasch, sicher)
Niemals soll die Sonne
Den Morgen seh'n! Dein Angesicht, mein Than,

12
4

Ist wie ein Buch, wo wunderbare Dinge
Geschrieben stehen; aber schließ' es zu!
Laß deine Mienen aussehn, wie die Zeit
Es heischet, trage freundlichen Willkommen
Auf Zung' und Hand, blick' harmlos wie die Blume,
Doch sei die Schlange drunter! Er, der naht,
Soll wohl versorgt sein. Schüttle nicht das Haupt;
Mein sei die große Arbeit dieser Nacht,
Die allen künft'gen Tag' und Nächten lohne
So dir, wie mir, mit einer Königskrone.

Macbeth.
(sich abwendend)

Wir sprechen noch davon.

Lady.
(ihn begleitend, im Abgehen)

Blick' frei und licht,
Mißtrau'n erregt verstörtes Angesicht.
Laß alles and're mir!

(Beide ab in die Thüre des Speisesaales).

Vierter Auftritt.

Trompeten hinter der Szene rechts.

König, Malcolm, Donalbain, Banquo, Fleance, Macduff, Rosse, Gefolge durch das Thor eintretend, später **Lady.**

König.
(vorkommend)

Dies Schloß hat eine angenehme Lage:
Gastlich umfängt die leichte milde Luft
Die heit'ren Sinne.

Banquo.

Und der Sommergast,
Die Schwalbe, die an Tempeln nistet, zeigt
Durch ihren fleiß'gen Bau, daß Himmelsathem
Hier lieblich haucht.

(Die Lady tritt aus dem Speisesaal auf).

König.

Seht, unsre edle Wirthin.
Die Liebe, die uns folgt, belästigt oft,
Doch danken wir ihr, weil es Liebe ist;
So mögt auch Ihr für alle Last und Müh,
Die wir Euch bringen, freundlich Dank uns wissen.

Lady.

Herr, alle unsre Dienste bleiben nur
Ein arm und schwaches Thun, verglichen mit
Der hohen Gunst, mit welcher Eure Hoheit
Begnadigt unser Haus. Für alte Würden
Wie für die neuen wird stets mein Gebet
Nur Euer Heil erfleh'n.

König.

Wo ist der Than?
Ich folgt' ihm auf den Fuß und war bemüht
Ihn einzuholen, doch er reitet schnell
Und seine Liebe, schärfer als sein Sporn,
Bracht' ihn vor uns hierher. Höchst edle Wirthin,
Wir werden Euer Gast sein diese Nacht.

Lady.

Ihr seid in Eu'rem Eigenthum, mein König;
Wir geben nur, was wir von Euch empfingen.

20
1

König.

Reicht mir die Hand, führt mich zu meinem Wirth;
Wir lieben ihn von Herzen, unsre Huld
Wird seiner stets gedenken. Gehen wir!

(Der König bietet der Lady die Hand. Trompeten=Fanfare. Alle ab in die Thüre des Speisesaales, welche offen bleibt. Man erblickt eine reich gedeckte und beleuchtete Tafel Diener kommen aus dem Seiteneingange links mit silbernen Schüsseln, Bechern, Kannen u. s. w. und gehen in den Speisesaal, wo der König, von Macbeth empfangen, Platz nimmt. Die Prinzen und die Ersten des Gefolges, je nachdem Raum ist, ebenso. Kurze Tafelmusik von Waldhörnern. Einige Diener gehen mit Fackeln über die Bühne, die jetzt finster geworden ist; an der Treppe links und rechts wird eine Fackel befestigt; auch die Lampe im Korridor angezündet).

Fünfter Auftritt.

Macbeth.

(aus dem Speisesaale kommend, dessen Thüren er hinter sich schließt; er geht in sich gekehrt lange auf und ab, während dessen endet die Tafelmusik).

Wär's abgethan, sobald's gethan ist: dann wär's gut,
Man thät' es eilig. Wenn der Meuchelmord
Auch aller Folgen uns entledigte,
(ausholend)
Wenn's mit dem einen Streich zu Ende wäre,
Für hier zu End', für diese Zeitlichkeit, —
So setzt' ich weg mich über's künft'ge Leben.
Doch solche Thaten richten sich schon hier:
Die blut'ge Lehre, die wir andern geben,
Fällt auch zurück auf des Erfinders Haupt;
Das Recht, mit unabweislich fester Hand,
Setzt uns den Giftkelch, welchen wir gemischt,
An unsr'en eignen Mund und heißt uns trinken.
(nach dem Saale blickend)
Er kommt hierher, zweifach geschirmt; zuerst

Bin ich sein Blutsfreund und sein Unterthan,
Dies beides hemmt die That. Dann als sein Wirth
Soll seinem Mörder ich das Thor verschließen,
Nicht selbst das Messer ziehen. Ueberdies
Hat dieser Duncan so gelind regiert,
Sein großes Amt so tadellos verwaltet,
Daß seine reinen Tugenden wie Engel,
Posaunenzüngig, sich erheben werden
Und Rache schreien wider solchen Frevel.
Und Mitleid, wie ein neugebor'nes Kind
Wird nah'n im Sturm, vom Himmel niederfahren,
Die Schreckensthat in jedes Auge blasen,
Bis eine Thränenfluth den Wind ertränkt.
Ich habe keinen andern Sporn, als Ehrgeiz,
Die Flanken meines Willens aufzustacheln,
Unbänd'ge Herrschsucht, die sich überstürzt
Und jenseits ihres Ziels zusammenbricht.

Sechster Auftritt.

Macbeth. Lady.

(aus dem Speisesaal kommend, der eine kurze Zeit offen bleibt und das vorige Bild zeigt, nur in beginnender Auflösung der Stellungen, wie beim Aufbruch von der Tafel).

Macbeth.

Wie steht es drin?

Lady.

Er hat bald abgespeist.

Warum hast du den Saal verlassen?

Macbeth.

Hat er

Nach mir gefragt?

20

3

Lady.

Weißt du nicht, daß er's that?

Macbeth.

(nach einer kurzen Pause)

Laß uns nicht weiter gehn in dieser Sache.
Er hat mich jüngst geehrt, und ich erkaufte
Mir goldne Meinungen von allem Volk,
Die erst in ihrem neuen Glanz getragen,
Nicht gleich bei Seit' geworfen werden wollen.

Lady.

Wie? War die Hoffnung trunken, die dich erst
So stark gemacht? Hat sie nun ausgeschlafen
Und ist erwacht, um nüchtern, bleich und schlaff
Das anzuschauen, was sie so muthig wollte?
Von heut' an weiß ich auch, wie Macbeth liebt:
Du bist zu feige, um in Kraft und That
Der Mann zu sein, der du in **Wünschen** bist.

Macbeth.

Ich wage alles, was dem Manne ziemt;
Wer mehr wagt, der ist keiner.

Lady.

War's ein Thier,
Das dich bewog, mir deinen Plan zu melden?
Als du es wagtest, damals warst du Mann,
Und mehr sein als du warest, machte dich
Nur um so mehr zum Mann. Nicht Zeit noch Ort
Traf damals zu; du wolltest beide machen,
Sie machen sich von selbst, und siehe da,
Dich haben sie zu nichts gemacht. Ich habe
Gesäugt und weiß was Mutterliebe ist,

23

Und doch — mein Kind, mein eigen' lächelnd' Kind
An diesen meinen Brüsten wollt' ich morden,
Hätt' ich's geschworen, wie du jenes schwurst.

Macbeth.

Wenn es mislänge?

Lady.

Halte du nur Stand,
Und es mislingt uns nicht. Wann Duncan schläft,
Wozu ihn bald des Tages lange Reise
Einladen wird, will ich die Kämmerer
So lang mit heißem, würz'gem Wein betäuben,
Bis des Gehirnes Wächter, das Gedächtniß,
Ein bloßer Dunst. Sobald in dumpfem Schlaf
Ihr Dasein wie in Tod versunken liegt,
Was können du und ich dann nicht vollbringen
Am unbewachten Duncan? welche Schuld
Nicht wälzen auf bewußtlos schlechte Diener?

Macbeth.

Nur Söhne sollst du mir gebären, Weib!
Aus deinem unbezwung'nen Herzen können
Nur Männer sprossen! Alle Welt muß glauben,
Daß sie's gethan, die beiden Kämmerlinge,
Wenn die Schlaftrunk'nen wir mit Blut gefärbt
Und ihrer Dolche uns bedient.

Lady.

Wer wird
Bei unsrem Jammer über seinen Tod
Was andres denken?

Macbeth.

Wohl, ich bin entschlossen,

Gespannt zur Schreckensthat ist jeder Nerv.
Komm, täuschen wir mit heit'rem Blick die Stunde,
Mit falschem Schein des falschen Herzens Kunde.

(Beide in den Speisesaal ab. Pause. In den Fenstern über dem Korridor wird's hell; dagegen erscheint der Speisesaal leer und dunkel, wenn Macbeth und der Pförtner später herauskommen).

Siebenter Auftritt.

Banquo. Fleance. Voraus ein **Diener** mit einer Fackel aus dem Schlafzimmer des Königs von oben kommend und nach dem Zimmer in der ersten Kulisse links gehend.

Banquo.

Wie spät, mein Sohn?

Fleance.

Der Mond ging unter, schlagen hört' ich's nicht.

Banquo.

Um zwölf Uhr geht er unter.

Fleance.

'S ist wohl später.

Banquo.

Da nimm mein Schwert; sie sparen heut' im Himmel
Und löschen alle Kerzen. Nimm das auch.
(das Wehrgehänge ihm gebend)
Bleischwere Schlaflust liegt mir in den Gliedern,
Und doch möcht' ich nicht schlafen — Gnäd'ge Mächte,
Bekämpft in mir die sündlichen Gedanken,
Die uns im Schlummer nah'n.

(Es kommt ein Diener aus des Königs Schlafgemach und löscht die Lampe im Korridor aus).

12

9

Achter Auftritt.

Vorige. Macbeth und **Pförtner** mit einer Fackel aus dem Speisesaal.

Banquo.

Wer da?

Macbeth.

Ein Freund!

Banquo.

Wie, Herr, noch auf? Der König ist zu Bett.
Er war heut' ungewöhnlich froh und hat
Den Dienern reiche Gaben übersandt.
Mit diesem Demant grüßt er Eure Gattin
Als seine holde Wirthin; höchst zufrieden
Begab er sich zur Ruh'.

Macbeth.

Unvorbereitet,
War nur des Mangels Diener unser Wille,
Sonst wäre mehr geschehn.

Banquo.

's war Alles gut.

(halblaut)

Mir träumte jüngst von den drei Zauberschwestern;
Euch haben sie was Wahres doch gesagt.

Macbeth.

Ich denke gar nicht mehr an sie; indeß
Wenn's Euch genehm ist, möcht' ich später gern
Ein Wort mit Euch von dieser Sache reden.

Banquo.

Wann's Euch beliebt.

14

2

Macbeth.

Wenn Ihr zu mir Euch haltet,
So soll's Euch Ehre bringen.

Banquo.

Büß' ich sie
Nicht ein, indem ich sie zu mehren strebe,
Bleibt mein Gewissen, meine Lehnspflicht rein,
So will ich gern zu Euren Diensten sein.

Macbeth.

Gut' Nacht indeß.

Banquo.

Dank, Herr; Euch ebenfalls.

(Banquo, Fleance, Diener ab nach links).

Macbeth.

(zum Pförtner)

Sag' deiner Herrin, wann mein Trank bereit
Soll sie die Glocke zieh'n. Dann geh' zu Bett!

(Der Pförtner riegelt das Hauptthor von innen zu, löscht die Lichter auf der Bühne aus und geht dann mit der Fackel ab in Macbeths Zimmer. Stille und Dunkel überall. Pause).

Neunter Auftritt.

Macbeth (allein).

Ist das ein Dolch, was ich hier vor mir sehe,
Den Griff mir zugewandt? Komm, laß dich fassen.
Ich hab' dich nicht und sehe doch dich immer,
Furchtbares Bild! Bist du so greifbar nicht
Der Hand, wie du dem Auge sichtbar bist?
Bist du ein Dolch der Einbildung, ein Schatten,
Der aus dem heiß gequälten Hirne steigt?
Ich seh dich immer, so leibhaftig wie

Den Dolch, den ich in meiner Hand hier zücke.
Du zeigest mir den Weg, den ich will gehen,
Und ein Geräth, wie du bist, will ich brauchen.
Mein Auge ist der Narr der and'ren Sinne:
Oder mehr als alle werth; ich seh' dich immer,
An deinem Griff, an deiner Spitze Blut
In Tropfen, welche erst nicht waren. Nein,
Es ist nichts wirkliches. Mein blutiger
Gedanke ist's, der so vor's Auge tritt.

(Pause. Sturm draußen, wie während der folgenden Szenen).
(er sieht sich um)

Jetzt scheint die eine Erdenhälfte todt:
Manch' böser Traum beschleicht den dunklen Schlaf;
Die Zauberei beginnt den nächt'gen Dienst
Der bleichen Hekate. Der hag're Mord,
Durch seine Schildwacht aufgeschreckt, den Wolf,
Der ihm die Losung heult, schleicht dieb'schen Schrittes,
Mit wilder Brunst, wie seine Zwillingsschwester,
Die Wollust, an das schreckliche Geschäft.
O unbeweglich feste, sichre Erde,
Hör' meine Schritte nicht, wohin sie wandeln,
Damit nicht deine stummen Steine selbst
Mein Ziel verrathen und das Schweigen brechen,
Das meinem Werke ziemt. Ich drohe hier,
Und der da droben lebt noch. Müß'ges Wort,
Du bist zu kalt für heiße Thaten. Fort!

(in Macbeths Zimmer einige nicht sehr laute, aber sehr vernehmliche Glockenschläge).

Die Glocke mahnt. Duncan, sei taub; ihr Läuten
Wird Himmel oder Hölle dir bedeuten!

(geht mit eiligen Schritten die Treppen hinauf, in des Königs Gemach. Pause. Sturm draußen).

21
6

Zehnter Auftritt.

Lady Macbeth (aus dem Zimmer rechts); später von oben **Macbeth.**

Lady.

Was sie berauschte, hat mich kühn gemacht,
Was ihnen Feuer nahm, hat mir gegeben,
Horch! — Still —
Die Eule war's, die schrie, der düstre Wächter,
Der gräßlich gute Nacht ruft.

(sie geht horchend einige Stufen der Treppe hinauf)

Er ist dran!
Die Thüren sind geöffnet, schnarchend spotten
Die trunk'nen Kämmerlinge ihres Amts.
Ich würzte ihren Nachttrunk so, daß Schlaf
Und Tod sich streiten, wem sie angehören.

Macbeth.

(aus des Königs Thür noch einmal herauslauschend und herunterrufend, den Dolch in der erhobenen Hand)

Wer ist da? He!

Lady.

(entsetzt wieder heruntereilend)

O weh! Ich fürchte, sie sind aufgewacht
Und es ist nicht geschehen.

(Hier werden die Fenster in dem Korridor oben plötzlich und zugleich dunkel)

Der Versuch
Und nicht die That wird uns verderben. — Ich
Hab' ihre Dolche ihm zurechtgelegt,
Er mußte gleich sie finden. Hätt' er nicht,
Wie er so schlafend dalag, meinem Vater
Geglichen, ha! ich hätt' es selbst gethan.

(Macbeth stürzt wankend, am Geländer sich haltend, die Stufen herunter; sie eilt ihm entgegen)

Nun, mein Gemahl?

Macbeth.

(erst wenn er unten und ganz vorn im Proszenium ist, mit flüsterndem Ton)

Sie ist gethan, die That.

(Pause)

Vernahmst du kein Geräusch?

Lady.

Die Eule schrie,
Und in den Wetterfahnen sang der Sturm.
Doch sprachst du nicht?

Macbeth.

(rasch und hastig)

Wann?

Lady.

(rasch und hastig)

Jetzt!

Macbeth.

(wie oben)

Als ich herabkam?

Lady.

(wie oben)

Ja doch!

Macbeth.

(zurückdeutend auf das Mordgemach, mit abgewandtem Antlitz)

Das ist ein jammervoller Anblick!

Lady.

Was, jammervoller Anblick? Sei doch klug!

Macbeth.

Der eine lacht' im Schlaf, der andere
Schrie Mord, daß sie sich wechselsweise weckten.
Ich stand und horchte; doch sie sagten beide
Ihr Nachtgebet und schliefen wieder ein.

Lady.

Sie liegen alle zwei in einer Kammer.

Macbeth.

Gott sei uns gnädig, sprach der eine; Amen,
Der andere, als sähen sie mich stehen
Mit diesen Henkershänden. Ihre Angst
Behorchend, konnte ich nicht Amen sagen,
Als sie: Gott sei uns gnädig, riefen.

Lady.

Denkt
Darüber nicht mehr nach.

Macbeth.

Warum nur konnt' ich
Nicht Amen sagen? Braucht' ich doch so sehr
Der Gnade Gottes in dem Augenblick,
Und Amen wollte nicht aus meiner Kehle.

Lady.

Dergleichen Thaten muß man hinterher
Nicht nachgehn, sonst könnt' es uns rasend machen.

Macbeth.

Mir war, als rief es: Schlaft nicht mehr! Macbeth
Mordet den Schlaf! Ihn, den unschuld'gen Schlaf,
Der jedes Grams verworrnen Knäuel löst,
Der jeden Tag begräbt und neubelebt,
Das Bad der Mühen, kranker Seelen Balsam,
Die beste Speise bei dem Fest des Lebens.

Lady.

Was soll das alles?

Macbeth.

Durch das ganze Haus
Und immer, immer rief es: Schlaft nicht mehr!
Glamis mordet den Schlaf, und drum wird Cawdor
Nicht wieder schlafen, Macbeth nimmer schlafen!

Lady.

Wer war's denn, der so rief? Mein edler Than,
Du lässest deinen Muth erschlaffen, denkst du
Darüber also nach. Nimm etwas Wasser
Und wasch von deiner Hand dies böse Zeugniß.
Was brachtest du die Dolche mit herunter?
Sie müssen droben liegen. Bring' sie hin
Und färb' mit seinem Blut die Kämmerlinge.

Macbeth.

Ich geh' nicht mehr hinein; ich bin entsetzt,
Denk' ich daran, was ich gethan. Es anschau'n,
Ich wag' es nicht.

Lady.

O schwache Seele! Gieb
Die Dolche mir her! Schlafende und Todte
Sind Bilder nur! Ein kindisch' Aug' allein
Scheut den gemalten Teufel. Wenn er blutet,
Noch blutet, streich' ich seine Diener an,
Daß sie des Mordes Farb' und Zeichen tragen.
(sie geht rasch und fest hinauf. Man klopft einmal rechts hinter der Scene).

Macbeth.

Woher das Klopfen? (Pause) Was ist das mit mir,
Daß jeder Laut mich aufschreckt?
(Pause) Welche Hände!!
Sie reißen mir die Augen aus! O wehe!
Wäscht wohl des Meergott's großer Ocean
Dies Blut von meinen Händen? Nimmermehr!
Weit eh'r kann diese eine Hand mit Purpur
Die unermeßlichen Gewässer färben
Und alles Grün verwandeln in ein Roth!

23

Lady.

(zurückkommend)

Sieh, meine Hand ist von der Farb' der deinen,
Doch würd' ich mich so weißen Herzens schämen!

(man klopft wie oben)

Es klopft am Hofthor; eilen wir hinein,
Ein wenig Wasser reinigt von der That,
Also wie leicht ist sie. Komm, deine Stärke
Verließ dich ganz und gar.

(stärkeres Klopfen)

Da klopft es wieder;
Zieh' schnell dein Nachtkleid an, daß, wenn man ruft,
Wir wachend nicht betroffen werden. Auf,
Verlier' dich nicht so kläglich in Gedanken!

(zieht ihn fort).

Macbeth.

Mir dieser That bewußt zu sein! O besser,
Mir meiner selbst nie mehr bewußt zu werden!

(stärkeres Klopfen)

Poch' Duncan auf aus seinem Todesschlaf;
O Gott, was gäb' ich drum, vermöchtest du's!

Eilfter Auftritt.

Pförtner.

(Er kommt langsam aus der Seitenthüre rechts heraus, wie verschlafen und noch halb-berauscht. Während seiner Rede zieht er sein Wamms erst an, kehrt noch einmal zurück, die vergessenen Schlüssel zu suchen u. dergl. m.)

Wahrhaftig, das heiß' ich klopfen! Wenn Einer erst Pförtner am Höllenthore wär', der hätte was zu schließen. (es pocht) Poch, poch! Wer da? In des Teufels Namen! Ein Getraidehändler, der sich in Erwartung einer reichen

17

8

Aernte aufhing! Kommst grade recht, aber bring' brav Tücher mit, hier sollst du schwitzen dafür! (es pocht draußen heftig und lange) Poch, poch, poch! Wer da, in des zweiten Teufels Namen? Ein englischer Schneider, der Zeug von einer französischen Hose stahl? Herein, Schneider, hier ist deine rechte Hölle, hier kannst du dein Bügeleisen heiß machen! (es pocht wieder) Gar keine Ruhe! Wer seid Ihr? Der Platz ist zu kalt für die Hölle, ich will nicht länger des Teufels Pförtner spielen. (es pocht) Gleich, gleich! Ich bitt' Euch, bedenkt den Pförtner! (öffnet).

Zwölfter Auftritt.

(Morgendämmerung. Der Sturm legt sich)

Pförtner. Macduff. Rosse (durch den Haupteingang); später **Macbeth** (aus seinem Zimmer).

Macduff.

Kamst du so spät zu Bett, Freund, daß du so spät aufstehst?

Pförtner.

Mein' Seel', Herr, wir haben unseres Königs Gesundheit getrunken bis zum zweiten Hahnenschrei, und das Trinken, wißt Ihr . . .

Macduff.

Ist dein Herr schon auf? —
Mein Klopfen hat ihn aufgeweckt, da kommt er.

(Pförtner in die Seitenthür zurück).

Rosse.

Guten Morgen, edler Herr!

Macbeth.

(im Hauskleide)

Euch ebenfalls!

Macduff.

Der König auf, mein würd'ger Than?

Macbeth.

Noch nicht.

Macduff.

Er gab mir den Befehl, ihn früh zu wecken.
Fast ist die Zeit versäumt.

Macbeth.

Ich führ' Euch hin.

Macduff.

Ich weiß, es ist 'ne Mühe, die Euch freut,
Doch ist es eine Mühe.

Macbeth.

(deutend)

Jene Thüre!

Macduff.

Ich wag's zu rufen, so ward mir befohlen.

(geht hinauf)

Rosse.

Der König reist noch heut?

Macbeth.

So ward's bestimmt.

Rosse.

Die Nacht war stürmisch. Wo wir schliefen, warf's
Den Schlot herab, und wie man sagt, erscholl
Ein Wimmern in der Luft, ein Todesstöhnen,
Ein Profezei'n in fürchterlichem Laut
Von grausem Brand und schrecklicher Verwirrung
Des Staats, in dunklen Zeiten ausgebrütet.
Der Todtenvogel schrie die ganze Nacht,
Man sagt, die Erde bebte fieberkrank.

Macbeth.
(abgewandt)
Es war 'ne rauhe Nacht.

Rosse.
Ich bin nicht alt
Genug, mich einer gleichen zu besinnen.

Macduff.
(oben bleibend in der offen gelassenen Thür des Königs=Zimmers)
Entsetzlich! Gräßlich!

Rosse.
Nun, was giebt's?

Macbeth.
Was ist's?

Macduff.
(auf dem Korridor)
Kein Herz kann's fassen, keine Zunge nennen.

Rosse. Macbeth.
Was denn?

Macduff.
(herunterrufend)
Die Hölle macht' ihr Meisterstück!
Höchst kirchenräuberischer Mord erbrach
Des Herrn geweihten Tempel und stahl weg
Das Leben aus dem Heiligthum!

Macbeth.
Das Leben?!

Rosse.
Sprecht Ihr vom König?

Macduff.
(zurückdeutend)
Kommt herauf, erstarrt

Vor einer neuen, schrecklichen Medusa!
Heißt mich nicht reden! Seht und redet selbst.

(während Rosse und Macbeth hinaufeilen, pocht Macduff heftig an alle Thüren im Korridor und stürzt dann herunter, wobei er immer redet)

Erwachet! Läutet Sturm! Mord! Hochverrath!
Malcolm und Donalbain, erwacht! Werft ab
Den weichen Schlaf, des Todes Schein, und seht
Ihn selbst, den Tod, des Weltgerichtes Morgen!

(Gefolge des Königs, Pförtner und Gesinde stürzt von allen Seiten in Nachtkleidern herbei, füllt die Halle unten, den Gang oben. Stimmen hinter und auf der Szene. Sturmglocke.)

Dreizehnter Auftritt.

Macduff. Lady Macbeth. Gleich darauf **Banquo. Fleance. Lenox.** Später **Macbeth. Rosse.** Zuletzt **Malcolm. Donalbain.**

Lady.

(eilig aus ihrem Zimmer rechts)

Was giebt's, daß solche gräßliche Posaune
Die Schläfer dieses Hauses weckt?

Macduff.

O Lady,
Ihr dürft nicht hören, was ich sagen muß.
Die Mähr' in Frauenohren wär' ein Mord.

(Banquo, hinter ihm Fleance, etwas später Lenox von links, alle eilig und bestürzt)

O Banquo, unser König ist ermordet!

Lady.

Weh, weh! In unsrem Hause?!

Banquo.

Wo auch immer,
Entsetzlich! Macduff, nimm's zurück, ich bitte!

13

7

Macbeth.
(von oben zurückkehrend)

Wär' ich gestorben, eine Stunde nur
Vor dieser That, mein Leben war gesegnet.
Von nun an giebt's nichts Hohes mehr auf Erden,
Alles ist Tand, und Gnad' und Ehre todt.
Des Lebens Wein ist abgezogen, nur
Die schale, ekle Hefe blieb zurück!

Donalbain.
(von oben rechts kommend)

Was ist verloren?

Macbeth.
(ihm entgegen)

Ihr, und wißt es nicht.
Der Urquell Eures Blutes ist verstopft.

Macduff.
(rasch darauf)

Eu'r Vater ward ermordet!

Donalbain.

Ha, von wem!?

Rosse.

Die Kämmerlinge sind, so scheint's, die Thäter;
Gesicht und Hände trugen blut'ge Zeichen,
Auch ihre Dolche, die unabgewischt
Auf ihren Kissen lagen. Wie im Wahnsinn
Blickte ihr Auge, und sie fuhren auf,
Daß es gefährlich war, an sie zu treten.

Macbeth.

Doch reut mich, daß ich sie in erster Wuth
Getödtet habe.

Macduff.
(mißtrauend)

Warum that'st du das?

17

5

Macbeth.

Wer ist bestürzt und weise, kalt und wüthend,
Pflichttreu und theilnahmlos zur selben Zeit?
Kein Mensch! Der Eifer meiner heft'gen Liebe
Lief rascher als nachhinkende Besinnung.
Da lag Duncan, das Silberhaupt verklärt
In seinem Blut; die Wunden, weit geöffnet,
Erschienen wie ein Riß in der Natur,
Wodurch der Tod den breiten Einzug nahm;
Dort seine Mörder, frech gekleidet in
Die Farbe ihres Handwerks, ihre Dolche
Abscheulich von geronn'nem Blute schwarz.
Wer konnte da sich zügeln, der ein Herz
Für seinen König und in diesem Herzen
Muth hatte?

Lady.

Weh mir! Helfet mir von hinnen.

Macduff.

Sorgt für die Lady.

(Macduff, Banquo, Lenox sind um sie beschäftigt; Rosse geht in das Gemach Macbeths ab. Macbeth bleibt allein in der Mitte der Bühne, die beiden Prinzen vorn links).

Stellung.

Lenox 0   0   Malc.   Donalb.
Lady 0   0 Banquo   Macbeth   0   0
Macduff 0

Donalbain.

(halblaut)

Warum schweigen wir,
Die dieser Trauerfall am nächsten trifft?

Malcolm.

Was läßt sich sagen, hier, wo unser Schicksal,
In irgend einem Winkel sich verbergend,

Hervor und auf uns stürzen kann? Mein Bruder,
Laß uns von hinnen eilen, unsre Thränen
Sind noch nicht reif.

Donalbain.

Noch unser Schmerz gefaßt.

(Rosse kommt mit der Kammerfrau der Lady zurück, welche die Lady in ihr Zimmer abführt.)

Banquo.

(der Kammerfrau entgegen)

Nehmt Euch der Lady an. Und wenn wir uns
Von der Verwirrung unsres ersten Schreckens
Erholt, laßt uns auf's neu zusammenkommen
Und dieser ungeheu'ren Blutschuld weiter
Nachforschen. Uns erschüttern Furcht und Zweifel.

(die Hand erhebend)

Hier stehe ich, in des Allmächt'gen Hand,
Und unter diesem Schirme kämpf' ich jeder
Beschuldigung entgegen, die Verrath
Und Bosheit wider mich ersinnen mögen.

Macbeth.

(die Hand erhebend)

Das thu' auch ich.

Macduff.

Und ich.

Rosse. Lenox.

Das thun wir Alle.

(Alle, bis auf die zwei Prinzen, haben ihre Hände erhoben und gehen dann auseinander und ab.)

Malcolm.

Was thust du? Laß uns nicht zu ihnen halten!
Schmerz zu erheucheln, das ist eine Kunst,
Dem falschen Manne leicht. Ich geh' nach England.

15
7

Donalbain.

Nach Irland ich.

Malcolm.

Recht! Ein getrenntes Loos
Ist sicherer für uns. Uns drohen Dolche
Im Lächeln eines Jeden, um so blut'ger,
Je blutsverwandter. Jener Mörderpfeil
Ist abgeschossen, doch noch nicht am Ziel.
Am besten ist's, wir weichen aus. Zu Roß
Und ohne Zögern, ohne Abschiednehmen.
Nur weg von hier, wo durch das kleinste Weilen
Tod und Verderben uns vielleicht ereilen!

(während sie dem Hauptthor zuschreiten, fällt rasch der Vorhang).

Dritter Aufzug.

Saal im Schlosse Fores; kurze Dekoration; kein Hausrath. Eingänge in der Mitte und zu beiden Seiten. Eine verborgene Seitenthüre links.

Erster Auftritt.

Banquo allein.

(in Gedanken versunken)

Du hast's nun, Macbeth. Alles ist erfüllt,
Wie es die Zauberschwestern dir verhießen.
Die Leiche Duncans ruht zu Colmeshill
In seiner Väter Gruft; heimlich entflohn
Sind seine Söhne, Malcolm, Donalbain,
Beladen mit dem schrecklichen Verdacht,
Daß sie die Kämmerlinge angestiftet
Zum Mord des Vaters. Macbeth ward ernannt
Zum König und in Scone bereits gekrönt.
Er hat gewonnen: König, Cawdor, Glamis!
Doch fürcht' ich sehr, er spielte falsch darum.
Allein es ward zugleich auch profezeit,
Die Krone bleibe nicht bei seinem Stamme,
Ich werde Wurzel eines neuen sein
Und Vater vieler Könige. Wenn jenes

16

4

Erfüllt ist, warum dieses nicht? Warum
Kann mir der Zauberspruch nicht Wahrheit werden
Wie ihm und meine Hoffnung kräftigen?
Nichts mehr davon!

Zweiter Auftritt.

Voriger. Durch die Mitte **Macbeth** als König, **Lady** als Königin, unter Trompetenstoß auftretend. Vor ihnen Pagen, hinter ihnen **Rosse, Lenox, Herren, Gefolge.**

Macbeth.
(auf Banquo deutend)
Hier unser erster Gast!

Lady.
Blieb er uns aus, so war gleichsam ein Riß
In unsrem Fest, und alles unvollkommen.

Macbeth.
Banquo, wir laden Euch zum Mahl heut' Abend.

Banquo.
Zu meines Herrn Befehl, dem zu gehorchen
Mir Pflicht ist.

Macbeth.
Ihr verreiset Nachmittags?

Banquo.
Ja, Herr.

Macbeth.
Sonst hätten wir uns Euren Rath,
Der stets voll Einsicht und ersprießlich war,
Im Staatsrath heut' erbeten. Doch das kann
Auch ruhn bis morgen. Geht die Reise weit?

Banquo.

So weit, mein König, daß sie alle Zeit
Von jetzt bis Abends ausfüllt; ja vielleicht
Muß ich ein Stündlein borgen von der Nacht.

Macbeth.

Doch fehl't nicht unsrem Fest.

Banquo.

Mein Fürst, ich komme.

Macbeth.

Wir hören, uns're blut'gen Vettern weilen
In England und in Irland, nicht bekennend
Den grausen Vatermord, mit seltsamen
Erfindungen die Welt erfüllend; doch
Darüber morgen, wo das Staatsgeschäft
Uns alle wiederum zusammenruft.
Säumt länger nicht, lebt wohl.

(Banquo will gehen)

Geht Fleance mit Euch?

Banquo.

Ja, theurer Herr! Die Zeit mahnt uns zur Eile.

Macbeth.

So wünsch' ich Euren Pferden Sicherheit
Und rasche Füße. Lebet wohl!

(Banquo durch die Mitte ab)

Bis Anbruch
Der Nacht sei jedermann Herr seiner Zeit;
Um besser die Gesellschaft zu genießen,
Verhalten wir uns einsam bis zum Mahl.
Gott sei mit Euch!

(er entläßt Alle. Lady, von Macbeth bis an die Thür begleitet, geht rechts alle übrigen durch die Mitte ab. Sobald sie fort sind, öffnet Macbeth die kleine Thüre links. Der Pförtner erscheint).

18

5

Dritter Auftritt.

Macbeth. Pförtner. Zwei Mörder.

Macbeth.

Hast du die Zwei bestellt?

Pförtner.

(in der Thür bleibend)

Sie harren vor dem Schloßthor, mein Gebieter.

Macbeth.

Führ' sie herauf!

(Pförtner ab. Pause)

So weit zu sein, ist nichts,
Wenn wir's nicht sicher sind. Die Furcht vor Banquo
Sitzt tief; in seinem Königssinne herrscht
Dasjenige was sich gefürchtet macht.
Viel wagt er und bei unerschrock'nem Muth
Besitzt er Klugheit, diesen Muth zu leiten
Zum sich'ren Wirken. Außer ihm ist Keiner,
Vor dem ich zittern muß; doch neben ihm
Beugt sich mein Geist, so scheu wie nach der Sage
Vor Cäsar Marc Anton. Er schalt die Schwestern,
Da sie als König mich zuerst begrüßt,
Und hieß zu ihm sie sprechen, bis sie ihn
Als Vater vieler Könige begrüßten:
Mir drückten sie die dürre Kron' auf's Haupt,
Den unfruchtbaren Szepter in die Faust,
Daß eine fremde Hand ihn mir entwinde.
Kein Sohn soll mich beerben. Ist es so,
Dann hab' ich nur für Banquo mich befleckt,
Für ihn erwürgt den gnadenreichen Duncan,
Für ihn in meinen Friedens-Becher Gift

Gegossen, mein unsterblich Kleinod nur
Für ihn dem Feind der Menschheit hingegeben,
Für ihn und seine Brut, um sie zu krönen!
Eh' das geschieht, komm, Schicksal, in die Schranken
Zum Kampf auf Tod und Leben!

(eilt an die Seitenthür links, die er aufreißt; zu den Mördern, die draußen harren)

Tretet ein!

(zu dem Pförtner)

Du hüt' die Thür' und harre meines Rufs!

(die Thür wird geschlossen; die Mörder stehen anfangs scheu zurück, nähern sich aber im Lauf der Szene Macbeth)

Wir sprachen wohl schon gestern mit einander?

Erster Mörder.

So ist's, mein König!

Macbeth.

Habt Ihr unterdessen
Auf meine Reden weiter nachgedacht,
So wißt Ihr, daß es Banquo war, — nicht ich,
Wie Ihr geglaubt, — der Euch so schwer gedrückt.
Ich machte klar, wie man Euch hinterging,
Und wies es nach, selbst für den blöd'sten Sinn,
Daß Banquo Schuld war.

Erster Mörder.

Ja, das thatet Ihr.

Macbeth.

Ich that's, und gehe weiter, und das ist's,
Was wir besprechen wollten. Fühlt Ihr Euch
So gänzlich lammesfromm und taubenmäßig
Geartet, daß Ihr solches ungeahndet
Hingehen lassen wollt, so leicht versöhnlich,
Daß Ihr für den und dessen Stamm noch betet,

20
5

Der Euch mit harter Hand zur Erde beugte
Und Euch zu Bettlern macht' sammt Euren Kindern?

Erster Mörder.

(vortretend, auf seine Brust schlagend)

Mein König, wir sind Männer!

(Zweiter Mörder: ähnliche Bewegungen).

Macbeth.

Ja, Ihr lauft
So auf der allgemeinen Liste mit,
Wie Schweißhund, Windspiel, Pudel, Köter, alle
Zwar Hunde heißen; aber erst die Race,
Die ganz besondre, unterscheidet zwischen
Dem schlauen Spürer, dem getreuen Wächter,
Dem flücht'gen Jäger. Aehnlich mit dem Manne.
Seid Ihr nun nicht die letzten auf der Liste
Der Mannheit, so vertrau' ich Euch ein Werk,
Das Euch und mich an unsrem Feinde rächt
Und meine Gnade Euch auf ewig sichert.

Zweiter Mörder.

Mir hat die Welt so übel mitgespielt,
Daß ich ihr gerne was zum Trotze thu'.

Erster Mörder.

Und ich bin auch so matt vom Unglück, so
Zerzaust vom Schicksal, daß ich flugs mein Leben
Auf einen Wurf, gleich oder ungleich, setze.

Macbeth.

Ihr wißt also, Banquo war Euer Feind.

Zweiter Mörder.

Ja, gnäd'ger Herr!

Macbeth.

Der meine ist er auch,

Und in so blut'gem Haß, daß jeder Pulsschlag
Von ihm nach meinem Herzensleben zielt.
Obgleich ich nun mit offner Königsmacht
Und ohne Rechenschaft, als meinen Willen,
Ihn tödten könnte, darf ich doch es nicht,
Um ein'ger Freunde willen, die die seinen
Auch sind, und die ich noch nicht missen kann.
Die Klugheit will sogar, daß ich für den,
Auf den ich selbst den Streich geführet, traure.
Drum hab' ich Euch zu dieser That ersehn,
Die vor dem Blick der Welt aus wicht'gen Gründen
Sich noch verschleiert hält.

Erster Mörder.

Mein Herr und König,
Ich thu', was Ihr befehlt.

Zweiter Mörder.

Mein ganzes Leben . . .

Macbeth.

(zufrieden einfallend)

Das heiß' ich Muth. In einer Stunde höchstens
Will ich Euch Ort und Zeit genau bezeichnen.
Heut Abend muß es sein, etwas entfernt
Von diesem Schloß, daß kein Verdacht mich treffe.
Zugleich mit ihm, damit nichts halb geschieht,
Muß Fleance, sein Sohn, der ihn begleitet, fallen,
An dessen Untergange mir nicht minder
Gelegen ist, als seinem eigenen.
Entschließt Euch nun.

Erster Mörder.

Wir sind entschlossen, Herr.

(Zweiter Mörder nickt zustimmend)

21
2

Macbeth.

So ruf' ich Euch alsbald; verweilt da drinnen.
(auf die Seitenthüre links deutend. Die Mörder gehen dahin ab)
Beschlossen, Banquo, ist's und ausgemacht:
Gehst du zum Himmel, so geschieht's heut' Nacht.

Vierter Auftritt.

Macbeth. Lady (von rechts).

Lady.

Wie, mein Gemahl? Warum so viel allein?
Was wählst du trübe Bilder zu Gefährten
Und hegst Gedanken, die doch todt sein sollten
Wie der, den sie betreffen? Was geschehn,
Ist nicht zu ändern; und was nicht zu ändern,
Darauf muß auch kein Blick zurück mehr fallen.

Macbeth.

Verwundet ward die Schlange, nicht getödtet;
Sie heilt und wird mit ihrem Zahn auf's Neue
In unsrem feigen Grimme uns gefährden.
Doch eher soll der Welten Bau zertrümmern,
Als daß wir länger unser Mahl mit Zittern
Verzehren und in solchen bangen Träumen
Uns wälzen, wie sie uns allnächtlich schütteln.
Es wäre besser bei den Todten sein
Und ihren Frieden haben, den wir ihnen
Gegeben, als auf ew'ger Seelenfolter
Zu liegen. Duncan schläft in seinem Grab'
Sein Lebensfieber aus. An ihm hat der

21

Verrath sein Aeußerstes gethan: nicht Gift
Noch Dolch, nicht Kriegsgefahr von außen, noch
Aufruhr von innen kann ihn mehr berühren.

Lady.

Kommt, kommt, mein König, mein geliebter Gatte!
Klärt auf den finstern Blick, seid heiter
Bei Eurem Fest.

Macbeth.

Das will ich, liebes Weib,
Sei du es auch und wende deine Sorgfalt
Vor allen Banquo zu; noch heischt's die Zeit,
Da wir unsicher sind in unsrer Würde,
Daß wir mit Schmeichelreden sie bedecken
Und das Gesicht zur Herzenslarve machen.

Lady.

O lasset das!

Macbeth.

Voll Nattern ist mein Herz;
Du weißt, noch leben Banquo und sein Sohn.

Lady.

Doch nicht unsterblich.

Macbeth.

Ja, das ist mein Trost.
Drum freue dich! Bevor die Fledermaus
Den ungesell'gen Flug beendet hat,
Bevor auf Hekates Befehl der Käfer
Die nächt'ge Schlummerglocke summend läutet,
Ist eine That geschehn furchtbarer Art.

Lady.

Was hast du vor?

Macbeth.

Sei schuldlos dieses Mal
Und wisse nichts, bis du der fert'gen That
Beifall zurufen kannst. O steig' herab
Mit deiner dunklen Binde, Nacht! Verschließe
Des mitleidvollen Tages zartes Auge!
Durchstreiche mit unsichtbar blut'ger Hand
Und reiß' in Stücke jenen schweren Schuldbrief,
Der, auf mir lastend, meine Wangen bleicht.
Das Licht wird trüb', zum nebelvollen Wald
Entflieht die Krähe, schläfrig kauern nieder
Des Tags Geschöpfe, und die schwarzen Kinder
Der Nacht beginnen ihren Beuteflug.
Du staun'st mich an? Still! Sündentspross'ne Werke
Erlangen nur durch Sünden Kraft und Stärke.

(Beide durch die Mitte ab).

Verwandlung.

Wald. Nacht. Kurze Dekoration, hinter welcher die nächste Szene, das Gastmahl, schon stehen kann.

Fünfter Auftritt.

Zwei Mörder. Ein Diener Macbeth's, vermummt, (im Gespräch von rechts kommend).

Zweiter Mörder.

(zum Diener)

Wer aber hieß dich zu uns stoßen?

Diener.

Macbeth.

Erster Mörder.

(zum zweiten bei Seite)

Was? Sind wir beide ihm nicht Mann's genug,
Daß er mistrauisch einen Dritten sendet?
Wenn nur dahinter keine Arglist steckt!

Zweiter Mörder.

Nicht doch, er weiß von allem gut Bescheid,
Was wir hier sollen.

Erster Mörder.

(zum Diener)

Wohl, so bleib bei uns.
Im Westen glimmt noch schwach ein Streifchen Licht,
Nun spornt der späte Wandrer seinen Schritt,
Die Schenke zu erreichen. Horch, da naht
Auch der, auf den wir passen.

Banquo.

(hinter der Szene links)

Fackeln vor!

Erster Mörder.

Das ist er, alle andren Gäste sind
Schon droben auf dem Schloß.

Zweiter Mörder.

Die Pferde machen
Hier einen Umweg.

Erster Mörder.

Fast von einer Stunde:
Man pflegt durch's Holz zu Fuß zum Schloß zu gehn.

14

Sechster Auftritt.

Vorige. Banquo. Fleance, mit der Fackel ihm vorausgehend, von links. Beide wollen von links nach rechts queer über die Bühne gehen; die Mörder und der Diener haben sich, ihnen lauernd, nach links auf das Proszenium gezogen.

Zweiter Mörder.

Ein Licht, ein Licht.

Diener.

Er ist es.

Erster Mörder.

Macht Euch fertig!

Banquo.

(vorkommend)

Es wird heut' Nacht gewittern.

Erster Mörder.

(auf ihn losstürzend)

Es schlägt ein!

(sie fallen über ihn her)

Banquo.

(sich wehrend)

Verrätherei! Entflieh, mein Sohn, entflieh!
Und räche mich an meinem Mörder —
(sterbend) Macbeth!

(Banquo hat sich in kurzem Gefecht nach der linken Seite, wo er auftrat, zurückgezogen und fällt dort hinter ein Gebüsch oder einen Baum; indessen hat Fleance die Fackel weggeworfen und ist nach rechts entflohen. Der erste Mörder löscht mit dem Fuße die Fackel aus)

Diener.

Wer schlug das Licht aus?

Erster Mörder.

War's nicht recht gethan?

Zweiter Mörder.
(auf dem Boden suchend)
Nur Einer liegt; der Sohn ist uns entwischt.

Diener.
Verdammt; er war der beste Theil des Fangs.

Erster Mörder.
Kommt, melden wir dem König, was geschehen!
(gehen rechts ab).

Verwandlung.

Großer Banketsaal. Festlich erleuchtet mit Kron= und Arm=Leuchtern. Die Tafel steht um einige Stufen erhöht, auf einer Estrade, quer über die Mitte der Bühne. Für den König und die Königin Armstühle, die Gäste Tabourets.

Siebenter Auftritt.

Macbeth. Lady. Rosse. Lenox. Angus.
Herren und Damen. Pagen. Diener.
(Beim Eintritt des Zuges, der aus der ersten Kulisse rechts kommt, ein lang anhaltender Tusch von Trompeten und Pauken). Später **Erster Mörder.**

Macbeth.
Ihr kennet Eu'ren Rang. Setzt Euch, Ihr Herren,
Vom Ersten bis zum Letzten hoch willkommen.

Rosse. Lenox. Angus.
Wir danken Eurer Hoheit.
(Alle setzen sich, von Ceremonien=Meistern mit weißen Stäben angewiesen, an ihre Plätze, zuerst die Königin, welche in tiefes Nachdenken versunken ist, an das rechte Eck der Tafel)

Macbeth.
(vorn, links bleibend)
Wir nun wollen

6

11

Uns hier und da in die Gesellschaft mischen
Als aufmerksamer Wirth. Die Hausfrau nahm
Schon ihre Stelle ein; doch mit Vergunst
Ersuchen wir um ihren Gruß und Willkomm.

Lady.

(aufstehend und sich gewaltsam fassend)

Sprecht ihn für mich zu allen unsren Freunden,
Denn herzlich heiß' ich alle sie willkommen.

(Alle stehen auf und setzen sich gleich wieder)

Macbeth.

Sieh, ihres Herzens Dank kommt dir entgegen.
Ich seh', die ganze Tafel ist besetzt.
Ich werde dort mich in die Mitte setzen.

(Als er seinen Platz in der Mitte der Tafel, natürlich hinter derselben, einzunehmen geht, erscheint in der Seitenthüre links, welche nach der Bühne zu sich öffnet, so daß sie den Eintretenden deckt, der erste Mörder. Macbeth geht auf ihn zu und faßt ihn am Kleid)

(halblaut)

Auf deinem Kleid ist Blut.

Mörder.

(halblaut)

So ist es Banquo's!

Macbeth.

So ist er abgethan?

Mörder.

Die Kehl' ist ihm
Durchschnitten;

(grinsend)

ich erwies ihm diesen Dienst.

Macbeth.

(ihn auf die Schulter klopfend)

Du bist der beste Kehlabschneider. Doch
Auch der ist gut, der Fleance das Gleiche that.
Bist du's, so bist du unvergleichlich.

Mörder.

(zögernd)

Herr,

Der Junge ist — entwischt.

Macbeth.

So kehrt mein Fieber
Zurück; sonst wär' ich ganz gesund gewesen,
Wie Marmor fest, und allbeherrschend wie
Die Luft, die ohne Schranken uns umgiebt.
Doch nun bin ich gebannt, gedrückt, gebunden
Durch Zweifelsqual; doch Banquo ist uns sicher?

Mörder.

Ja, gnäd'ger Herr! Im Graben liegt er sicher,
In seinem Kopfe zwanzig offne Wunden,
Wovon die kleinste tödtlich.

Macbeth.

Dank dafür!

(für sich)

Die alte Schlange liegt; der Wurm, der floh,
Hat das Vermögen, einst Gift zu erzeugen,
Doch jetzt noch keine Zähne.

(laut) Mach' dich fort,
Wir sprechen morgen mehr davon.

(Mörder links ab)

Lady.

(vom Platze aus)

Mein König,
Ihr seid kein heit'rer Wirth. Das Mahl ist schmacklos,
Wenn es des Herren Freundlichkeit nicht würzet.

Macbeth.

Willkomm'ne Mahnung! Hier versammelt wären

17

2

Des Landes Beste, fehlte Banquo nicht;
Doch möcht' ich lieber ihn unfreundlich schelten
Als wegen eines Unfalls ihn bedauern.

(Banquo's Geist ist, sobald Macbeth den Namen Banquo's ausgesprochen, aus der Versenkung aufgestiegen und an Macbeths Platz erschienen, stehend, nicht sitzend. Gesicht, Haare, die halb offene Brust sind mit blutigen Flecken bedeckt, der Anzug verwirrt. Macbeth erblickt die Erscheinung nicht gleich und spricht ruhig weiter; erst als Rosse auf den Königs-Sessel in seiner nächsten Rede deutet, wendet sich Macbeth dahin.)

Rosse.

Da er nicht kommt, verletzt er sein Versprechen;
Gefällt es Euer Hoheit uns zu ehren,
Indem Ihr Platz in uns'rer Mitte nehmt?

Macbeth.

(mit Entsetzen zurückfahrend)

Die Tafel ist besetzt!

Rosse.

(ganz ruhig auf den Geist deutend)

Hier ist ein Platz.

Macbeth.

Wo?

Rosse.

Hier! Was schreckt nur Eure Hoheit so?

Macbeth.

Wer von Euch that mir das?

Rosse. Lenox.

(unruhig, aber noch nicht sich erhebend)

Was, gnäd'ger Herr?!

Macbeth.

(zum Geiste)

Du kannst nicht sagen, ich war's. Schüttle drum
Nicht so die blut'gen Locken gegen mich.

Rosse.

(aufstehend, wie Mehrere an dem Tische)

Brecht auf, ihr Herrn; dem König ist nicht wohl.

Lady.

(aufstehend)

Bleibt, werthe Herrn. Oft ist der König so
Und war's von Jugend auf. Behaltet Platz.

(man setzt sich wieder)

Der Anfall währt nicht lang, im Augenblick
Erholt er sich. Doch seht Ihr scharf auf ihn,
So reizt Ihr ihn und macht das Uebel ärger.
Eßt, achtet nicht auf ihn!

(zu Macbeth tretend, halblaut)

Bist du ein Mann?

Macbeth.

(den Geist anstarrend)

Ja, und ein kühner, der zu sehen wagt,
Wovor der Teufel selbst erblassen würde.

Lady.

Das sind die alten Bilder deiner Furcht,
Der in der Luft gezückte Dolch, der, wie
Du sagtest, dich zu Duncans Bett geführt.
O dieses Beben, dies in's Leere Starren
Sie passen wahrlich in ein Ammenmährchen
Am Heerd, wofür Großmutter Bürge wird.
Pfui, schäme dich! am Ende siehst du doch
Nicht mehr noch weniger, als einen Stuhl!

Macbeth.

Ich bitte dich: schau dorthin! dorthin schau!
Was sagst du nun?

(zum Geist, der das Haupt neigt)

Ha! Wenn du nicken kannst,

6 18

So red' auch. Schickt das Beinhaus und die Gruft
Uns ihre Todten wieder, ha! so soll
Im Bauch der Geier unser Grabmahl sein.

(der Geist versinkt langsam)

Lady.

Ist's möglich? Ganz und gar in Wahn entmannt?

Macbeth.

So wahr ich vor dir steh', er war's, ich sah ihn.

Lady.

O pfui der Schmach!

(sie geht wieder zur Tafel)

Macbeth.

Blut ist zu allen Zeiten
Vergossen worden, schon vor Alters, eh'
Gesetz und Recht den festen Staat gegründet;
Auch später sind der Morde viel verübt,
Entsetzlich für das Ohr. Doch damals war's
Gebrauch, daß, war das Hirn heraus, der Mann
Auch starb, und alles war vorüber. Jetzt,
Jetzt steigen sie mit zwanzig Todeswunden
An ihrem Schädel wieder aus dem Grab
Und stoßen uns von unsren Stühlen. Das
Ist seltsamer, als jeder Mord.

Lady.

(vom Platze)

Mein Gatte,
Die Gäste missen Euch.

Macbeth.

Ja, ich vergaß — —
Erstaunt nicht über mich, Ihr werthen Freunde,
Ich habe diese Schwäche, die nichts ist

2 18

Für Jeden, der mich kennt. Es ist vorüber.
Ich trink' auf Eure Freundschaft und Gesundheit,
Dann setz' ich mich! He, Wein her! Volle Becher!

(Ein Page kommt mit silbernem Kredenzteller und Becher. Macbeth erhebt den Becher; Alle stehen auf)

Das Wohl der gegenwärtigen Versammlung
Und unsres Freundes Banquo, der uns fehlt.

(der Geist erscheint, wie oben)

O wär' er hier! Ich bring' es ihm und Euch!

Rosse. Lenor. Angus.

(stehend)

Wir danken Euer Hoheit!

Alle Gäste.

Herr, wir danken!

(Alle setzen sich dann wieder)

Macbeth.

Hinweg! Aus meinen Augen! In dein Grab!
Marklos ist dein Gebein, dein Blut ist kalt,
Und keine Sehkraft wohnt in diesen Augen,
Mit denen du mich anstierst.

(Alle Gäste stehen auf und drängen vor)

Lady.

Edle Herrn,

Nehmt dies für etwas ganz Alltägliches,
Es ist nichts weiter, glaubt mir! Schade nur,
Daß es die Freude dieses Abends stört!

Macbeth.

Was Einer wagt, das wag' auch ich. Komm an
In der Gestalt des rauhen Eisbärs, oder
Des lyb'schen Tigers, des geharnischten
Rhinozeros, in jeder Schreckgestalt,
Worin du willst, — nur in der einen nicht,

19
5

Mein Herz erbebt nicht. Oder lebe wieder
Und fordre mich auf's Schwert in eine Wüste,
Und schilt mich eine Memme, wenn ich weiche.
Hinweg, furchtbarer Schatten! Körperloses
Blendwerk, hinab!

(der Geist versinkt rasch)

Nun bin ich wieder Mann!
Ich bitte, brecht nicht auf.

Lady.

Ihr habt die Lust
Verscheucht und die Geselligkeit gestört
Durch Eure wunderlichen Grillen.

Macbeth.

Kann
Ein solches Bild an uns vorübergehn
Wie eine Sommerwolke, wirkungslos?
Du machst mich irr' an mir, wenn ich gewahre,
Daß du so ein Gespenst betrachten kannst
Und doch der Wangen frisches Roth behältst,
Indeß die meinen das Entsetzen bleicht.

Rosse.

Welch ein Gespenst?

Lady.

Ich bitt' Euch, redet nicht;
Das Fragen bringt ihn ganz von Sinnen. Geht
Und wartet nicht, daß wir Euch erst entlassen.

Rosse.

(sich verabschiedend)

Wir wünschen unsrem König gute Nacht!

(Alle Gäste beurlauben sich und gehen, von Lady Macbeth entlassen, zu beiden Seiten ab. Diener ebenso).

Macbeth.

(allein im Vordergrunde)

Es fordert Blut. Blut, heißt es, fordert Blut.
Man sah den Stein sich regen, Bäume sprechen,
Wahrsager fanden durch geheime Kunst,
Durch Elstern, Krähen oder todte Zeichen
Den Mörder aus.

(zur Lady)

Wie tief ist's in der Nacht?

Lady.

Sie ringt schon um die Herrschaft mit dem Tage.

Macbeth.

Was sagst du, daß Macduff nicht kommen wollte
Auf mein Geheiß?

Lady.

Hast du ihn eingeladen?

Macbeth.

Ich hört's von ungefähr. Doch will ich schicken.
Es ist nicht Einer unter diesen Thans,
In dessen Haus ich meine Horcher nicht
Besolde. Morgen mit dem früheſten
Such' ich die Zauberschwestern auf, die sollen
Mir mehr entdecken; denn ich bin gefaßt,
Das Aergste, und auf ärgstem Weg zu wissen.
Ich bin so tief in Blut hineingestiegen,
Daß die Gefahr die gleiche ist, ich mag
Zurück mich ziehen oder vorwärts gehn.
Seltsame Dinge glüh'n in meinem Kopf
Und drängen in die Hand, sie müssen rasch
Zu Thaten werden, eh' sie Worte sind.

2 19

Lady.

Dir fehlt das Labsal der Natur, der Schlaf.

Macbeth.

Mir fehlt die Uebung noch in solchen Thaten,
Das Grauen, das mich quält, ist Furcht des Neulings.
Komm, komm, wir wollen schlafen —
(abgehend, in sich verloren)
wenn wir's können!

(indem sie abgehen, fällt langsam der Vorhang).

4

2

Vierter Aufzug.

Große Höhle, in verschiedenen Bogen über die Bühne gehend. Einzelne Felsblöcke auf derselben zerstreut. In der Mitte der Zauberkessel, von dem ein rothes Licht in die sonst dunkle Höhle ausstrahlt. Beim Aufgehen des Vorhangs wird die Musik des Zwischenakts noch einige Takte lang, in verworrenen Tönen, fortgesetzt. Die drei Hexen kauern um den Kessel.

Erster Auftritt.

Hekate. Drei Hexen.

(Hekate, langsam und feierlich eintretend, in der Erscheinung wie im Ton von den Hexen durchaus verschieden; sie trägt lange, nachschleppende, schwarze Gewänder, um Haupt und Schultern einen ebenfalls schwarzen Florschleier, mit einem silbernen Diadem, worauf ein Neumond, befestigt, und in der Hand einen Szepter aus Elfenbein; die Hexen werfen sich vor ihr zu Boden).

Erste Hexe.
(furchtsam)

Was ist dir, hohe Meisterin?

Zweite Hexe.
(furchtsam)

Wem zürnet unsre Herrscherin?

Hekate.

Euch zürn' ich, und mit vollem Recht,
Weil Ihr Euch unverschämt erfrecht,
Mit Macbeth Euer Zauberspiel
Zu treiben, wie es Euch gefiel!

6

12

Und ich, die Meist'rin Eu'rer Kraft,
Die alles Unheil wirkt und schafft,
Mich rieft Ihr nicht, Euch beizustehn
Und unsrer Kunst Triumph zu sehn?
Was schlimmer ist, Ihr habt's gethan
Für einen undankbaren Mann,
Der trotzig und voll Uebermuth
Nur sein Werk, nicht das Eure thut!
Auf! (die Hexen erheben sich)
Bessert's noch und den Betrug,
Der schlecht begonnen, endet klug.

Alle drei Hexen.

(unterwürfig)

Gebiete!

Hekate.

Bald wird Macbeth nahn,
Von Euch sein Schicksal zu empfah'n;
Drum haltet Spruch und Spuk bereit,
Den Kessel auch zur rechten Zeit.
Ich helfe Euch: noch diese Nacht
Wird das geheime Werk vollbracht;
Wir siegen, eh' der Morgen graut.
Am Horn des blassen Mondes thaut
Ein gift'ger Tropfen tiefer Kraft;
Ich hasche, eh' er fällt, den Saft.
Geläutert durch mein Zauberwort,
Reißt er in Wahn und Irrthum fort,
Daß Macbeth blindlings Tod und Mord,
Himmel und Hölle selbst verlacht.
So fällt er heim an uns're Macht;

Denn wie Ihr wißt, war Sicherheit
Des Menschen Erbfeind alle Zeit.

(Geheimnißvolle Musik hinter der Szene)

Mich ruft der Geist hinweg von hier;
Beginnt das Werk, gehorchet mir!

(versinkt hinter dem Kessel, da wo später die Erscheinungen aufsteigen).

Zweiter Auftritt.

Drei Hexen. Später **Hekate. Geister. Erscheinungen. Macbeth.**

Erste Hexe.

(die Hexensprüche sind nicht langsam oder feierlich zu reden, sondern rasch und wild)

Um den Kessel dreht Euch rund,
Werft das Gift in seinen Schlund.

(Hexenreigen mit Musikbegleitung um den Kessel, während dessen die Ingredienzen hineingeworfen werden)

Kröte, die im kalten Stein
Tag' und Nächte dreimal neun
Zähen Schleim im Schlaf gegohren,
Soll zuerst im Kessel schmoren.

Die drei Hexen.

(Wendung rechts) Feuer sprühe! (Wendung links)
Kessel glühe!
(Runde) Spart am Werk nicht Fleiß noch Mühe!

Erste Hexe.

Sumpfgenährte Schlangenbrut
Siede in der wilden Gluth:
Molches-Auge, Unkenzehe,
Hundelunge, Hirn der Krähe,

Zäher Saft des Bilsenkrauts,
Federn aus der Brust des Kauz:
Höllenbrei im Kessel glühe!

(die Hände über den Kessel breitend)

Mächt'ger Zauber würzt die Brühe!

Die drei Hexen.

(wie oben)

Feuer sprühe! — Kessel glühe! —
Spart am Werk nicht Fleiß noch Mühe!

Hekate.

(durch die Versenkung wieder aufsteigend)

So recht! Ich lobe Euer Walten,
Jede soll auch Lob erhalten.
Um den Kessel tanzt und springt,
Elfengleich den Reigen schlingt.

(Sie steht hinter dem Kessel, über den sie sich murmelnd herabbeugt. Als sie Hand und Szepter über denselben hält, schlägt eine hohe Flamme und dichter Dampf daraus hervor)

Erste Hexe.

Abgekühlt mit Säuglings Blut
Hält der Zauber fest und gut.

Hekate.

(nach allen Seiten winkend und in beschwörendem Tone)

Geister, weiß und grau,
Geister, roth und blau,
Rührt — rührt — rührt —
Rührt aus aller Kraft!

(Aus den Versenkungen und hinter den Felsstücken kommen zwerghafte Geistergestalten hervor, von allen Farben und Formen, uralte, mit langen Bärten, auf Krücken, junge fratzenhafte, mit Hahnenkämmen, Fledermausflügeln, langen Hälsen, Thierköpfen, Affenmasken u. s. w., welche um den Kessel schwärmen und drin rühren. Leise Musik hinter der Szene. Dann Blitz und ein lauter Donner, unterirdisch verhallend)

Dritte Hexe.

Dreimal hat der Kater miaut.

Zweite Hexe.

Dreimal schrie der Igel laut.

Erste Hexe.

Und mich juckt der Daumen schon;
Sicher naht ein Sünden-Sohn.

Hekate.

Laßt ihn ein, wer's mag sein.

(sie versinkt, gleichzeitig verschwinden alle Geister. Die Hexen ziehen sich auf ein Felsenstück, in passender Gruppe um den Kessel, zurück. Musik schweigt. Tiefe Stille. Macbeth tritt von der ersten Kulisse links auf)

Macbeth.

Nun, Ihr geheimnißvollen Nachtunholde,
Was schafft Ihr da?

Alle drei Hexen.

Ein namenloses Werk.

Macbeth.

Bei Eurer dunklen Kunst beschwör' ich Euch,
Antwortet mir, wodurch Ihr's auch vollbringt.
Mögt Ihr den Sturm entfesseln, daß durch ihn
Die Schiffe all' in schäum'ger Fluth versinken,
Das reife Korn sich legt, die Wälder brechen,
Und mögen Burgen, Schlösser und Paläste,
Zusammenstürzend über ihren Hütern,
Ihr Haupt zum Grunde beugen; müßte selbst
Der Himmelslichter Pracht und Ordnung sich
In dunkle Nacht und wirres Nichts verwandeln, —
Ich fordre Antwort — Antwort meinen Fragen!

18

3

Erste Hexe.

(scheu)

So rede!

Zweite Hexe.

(dreister als die erste)

Frag'!

Dritte Hexe.

(frech)

Wir werden Antwort geben.

Erste Hexe.

Hörst du aus unsrem Mund sie lieber, oder
Von uns'ren Meistern?

Macbeth.

Ruft! Ich will sie sehen!

Die drei Hexen.

(um den Kessel schreitend)

Groß oder Klein!
Stell dich ein!
Wie der Spruch dich ruft, erschein'!

(Sie ziehen sich auf ihren Fels zurück. Blitz und Donner. Dampf aus dem Kessel. Dann steigt ein bewaffnetes Haupt aus demselben empor)

Macbeth.

Sprich, unbekannte Macht . . .

Erste Hexe.

(rasch einfallend)

Er kennt dein Fragen;
Du mußt ihn hören, aber selbst nichts sagen.

Das Haupt.

Macbeth! Macbeth! Macbeth!
Fürchte Macduffs Heldenhaupt,
Zittre vor dem Than zu Fife.

(Macbeth geht auf den Kessel zu)

Laß mich! Mehr ist nicht erlaubt!

Macbeth.

Wer du auch bist, hab' Dank für deine Warnung,
Sie traf den wunden Fleck. Doch noch ein Wort!

(Das Haupt versinkt)

Erste Hexe.

Er läßt sich nicht gebieten; aber sieh!
Dort kommt ein And'rer, mächtiger als Jener.

(stärkerer Blitz und Donner. Ein blutiges Kind steigt aus dem Kessel)

Das blutige Kind.

Macbeth! Macbeth! Macbeth!

Macbeth.

Hätt' ich drei Ohren,
Du fülltest sie mit diesem Tone aus.

Das blutige Kind.

Sei blutig, rasch und frech! Lach aller Thoren,
Dir schadet Keiner, den ein Weib geboren.

(versinkt)

Macbeth.

Dann lebe, Macduff! Warum fürcht' ich dich?
Doch nein! Ich will die Sicherheit verdoppeln,
Ein Pfand vom Schicksal nehme ich: du stirbst;
Dann sag' ich zu der bleichen Furcht: du lügst
Und schlafe trotz dem Donner.

(Blitz und Donner. Ein gekröntes Kind, ein Bäumchen in der Hand, steigt auf)

Was ist das,
Das sich erhebt, wie eines Königs Sproß,
Den Reif der Herrschaft um die Kinderstirn?

Das gekrönte Kind.

Sei ein Löwe! Niemand scheue,
Wer auch murre, wer dir dräue,

17
4

Wer sich gegen dich verbunden!
Macbeth bleibt unüberwunden,
Bis der Birnam=Wald heran=
Rückt zum Schlosse Dunsinan.

(versinkt)

Macbeth.

O das wird nirgends, nimmermehr geschehn!
Wer kann die Bäume werben wie Soldaten
Und wer den Wald entwurzeln, daß er wandelt?
Mir schadet Keiner, den ein Weib gebar,
Und Aufruhr wird sein Haupt nicht eh'r erheben,
Bis sich der Birnam=Wald vom Platz erhebt.
Willkommner Spruch des Schicksals: Macbeth soll
Ausleben seine Zeit und nur den Zoll
Der allgemeinen Sterblichkeit bezahlen.
Doch brennt mein Herz, nur eins noch zu erfahren;

(zu den Hexen)

Sagt mir, wenn Ihr's durch Eure Kunst vermögt:
Wird Banquo's Same je dies Reich beherrschen?

Die drei Hexen.

(ihn zurückweisend)

Frag' weiter nicht!

Macbeth.

(auf sie zutretend)

Ich will befriedigt sein;
Versagt Ihr dies, so treff' Euch ew'ger Fluch!

(er ist dem Kessel nahegekommen; dieser versinkt unter hellem Blitz und furchtbarem Donner. Flammen und Dampf aus dem Boden. Unter der Erde Donner, laute Musik)

Warum versinkt der Kessel? Welch Getöse?

Erste Hexe.

(laut und frohlockend)

Erscheint!

4 19

Erste und zweite Hexe.

(immer lauter und frohlockender)

Erscheint!

Erste, zweite und dritte Hexe.

(gewaltig, siegesfroh)

Erscheint!

Erscheint dem Auge, quält den Sinn,
Wie Schatten kommt und fahret hin!

(Abermals Blitz und Donner. Die Felsenwand eines Bogens, der über die Hälfte der Bühne rechts geht, fällt. Man blickt in eine heitere, von hellstem Sonnenlicht bestrahlte Landschaft, die aber entfernt angenommen werden muß. Ein Gerüst, um einige Stufen über dem Podium erhöht und in schrägem Winkel von links nach rechts, dann wieder von rechts nach links verlaufend, dient den Königsbildern als Weg. Sie erscheinen hinter einem weißen Gaze-Schleier, einer nach dem andern, genau in der bezeichneten Zeit und mit den verschiedenen Attributen. Wenn alle acht erschienen sind, stehen sie still, auf Macbeth blickend. Feierliche Musik, die aber Macbeths Reden nicht decken darf, ertönt. Banquo erscheint zuerst, nicht mehr als Gespenst, sondern wie im Leben, nur gerüstet und gekrönt)

Macbeth.

Du gleichst zu sehr dem Geist des Banquo. Fort!
Die Kron' auf deinem Haupt verbrennt mein Auge.

(Zweiter König erscheint)

Und du, gekrönte Stirne, gleichst dem ersten;
Hinweg! — (Dritter König)
Ein dritter, völlig wie der erste!
Verfluchte Hexen, warum zeigt Ihr das? —

(Vierter König)

Ein Vierter? O erstarret, meine Augen! —

(Fünfter König)

Dehnt sich die Reihe bis zum jüngsten Tag? —

(Sechster König)

Noch Einer! — (Siebenter König)
Da ein Siebenter! Ich will
Nicht weiter hinseh'n! —

(Achter König)

Ha! der achte kommt!

Und hält mir einen Spiegel vor, worin
Ich noch viel Andere erblicke, Manche,
Die zwei Reichsäpfel und drei Szepter führen.
Furchtbarer Anblick! Es ist wahr, ich seh's.

(Banquo deutet lächelnd auf die Reihe)

Ist dieses so?

Drei Hexen.

(laut und frech)

Es ist so!

Macbeth.

(sein Schwert ziehend und auf die Hexen und das Bild losstürzend)

Seid verdammt!

(Heftiger Donnerschlag. Die Felsenwand fällt wieder vor, das Bild verhüllend. Die Hexen versinken unter Hohngelächter. Musik. Macbeth taumelt zurück, sich auf das Schwert stützend. Die Höhle ist grau beleuchtet. Morgendämmerung)

Wo sind sie? — Fort! — Mag diese Unglücksstunde
Verdammt auf ewig im Kalender stehn!

(nach links rufend)

Herein, da draußen!

Dritter Auftritt.

Macbeth. Lenox.

Lenox.

(von links)

Was befiehlt mein König?

Macbeth.

Sahst du die Zauberschwestern?

Lenox.

Nein, mein König!

10

Macbeth.

Sie kamen nicht an dir vorbei?

Lenor.

Gewiß nicht!

Macbeth.

Verpestet sei die Luft, auf der sie reiten,
Und alle die verdammt, die ihnen trauen!
Ich hörte Pferdgetrappel, wer war da?

Lenor.

Ein Bote mit der Nachricht, gnäd'ger Herr,
Daß Macduff sich nach Engelland geflüchtet.

Macbeth.

Nach England? Zeit, du eilest mir voraus.
Nie wird der flücht'ge Vorsatz eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit. Von nun an sei
Der Erstling meines Herzens immer auch
Der Erstling meiner Hand. Um den Gedanken
Gleich durch die That zu krönen, will ich jetzt
Die Burg des Macduff plötzlich überfallen;
Fife wird erobert, und dem Schwert geopfert
Sein Weib, sein Kind, sein ganzer Stamm.

(zu Lenox)

Du bebst?

Dies ist kein leeres Wort; eh' der Entschluß
Noch kalt ist, sei's gethan. Stell' Männer mir
Zum Kampfe, aber keine Geister mehr!

(mit Lenox links ab)

18

2

Verwandlung.

Kurze vorfallende Dekoration. Zimmer in Macduffs Schloß Fife. Zur Rechten ein Tisch und ein Armstuhl. Es ist heller Tag.

Vierter Auftritt.

Lady Macduff, im Gespräche mit **Rosse** durch die Mitte auftretend. Gleich darauf **Macduffs Sohn**.

Lady Macduff.
(heftig)

Was that er denn, das ihn zu fliehen zwang?

Rosse.

Ich bitte, habt Geduld!

Lady Macduff.

Er hatte keine.
Sein Flieh'n war Wahnsinn.

Rosse.

Wenn's nicht Weisheit war!

Lady Macduff.

O schnöde Weisheit, Weib und Kind verlassen,
Sammt allem Hab' und Gut, an einem Ort,
Von dem er selbst entflieht! Er liebt uns nicht,
Ihm fehlt Naturgefühl; bekämpft der schwache
Zaunkönig, dieses kleinste Vöglein, doch
Die Eule, wenn's die Brut im Neste gilt!
Nein, nein! Er hat nur Furcht, und keine Liebe.

Rosse.

Ich bitte, theure Muhme, mäßigt Euch.
Macduff ist edel, klug und vorsichtig,
Er weiß am besten, was ihm frommt, was nicht.
Er lud, um ein'ger freien Worte willen,

Und weil er von dem Gastmahl des Tyrannen
Hinweggeblieben, Macbeths Zorn auf sich.
Mehr sag' ich nicht. Die Zeit ist hart und schwer:
Wir alle werden wie auf wilder See
Umhergepeitscht, nicht wissend, was wir fürchten,
Was hoffen sollen, und wohin uns wenden.

Lady Macduff.

Und wißt Ihr, wo mein flücht'ger Gatte jetzt
Sich aufhält?

Rosse.

Malcolm, Duncans Aeltester,
Dem der Tyrann sein Erbe vorenthält,
Lebt an dem Hof des frommen Eduard
Von England, einem König gleich geehrt
Und der Verbannung Bitterkeit vergessend.
Dahin ist nun auch Macduff abgegangen,
Englands großmüth'gen König anzuflehn
Um Beistand gegen Macbeth. Hört mich, Muhme,
Folgt meinem Rath: entflieht mit Euren Kindern
Vor der Gefahr, die nahe Euch bedroht
Und gegen die Euch Niemand schützen kann.

Lady Macduff.

Warum sollt' ich entfliehen, und wohin?
Ich that nichts Böses. Freilich leben wir
In einer Welt, wo Böses thun zuweilen
Für löblich gilt, und Gutes für gefährlich.
(ihr Sohn tritt auf von rechts)
Komm, armes Kind!

Rosse.

(ihn heranziehend)
Mein lieber, kleiner Vetter!

2 22

Lady Macduff.

(setzt sich und zieht das Kind an sich)

Dein Vater lebt, doch bist du eine Waise.

Rosse.

Ich darf nicht länger hier verweilen, Euch
Zur Qual und mir zum Nachtheil. Lebet wohl,
Der Himmel schütz' Euch.

(ab durch die Mitte)

Lady Macduff.

Kind, dein Vater ist
Gestorben.

Macduffs Sohn.

Nein, er lebt, was du auch sagst.
Denn wär' er todt, so weintest du um ihn!

Lady Macduff.

Du sprichst, wie du's verstehst.

Macduffs Sohn.

Sag, Mutter, ist
Mein Vater ein Verräther?

Lady Macduff.

Nein.

Macduffs Sohn.

Was ist
Denn ein Verräther?

Lady Macduff.

Nun, wer schwört und lügt.

Macduffs Sohn.

Sind alle die Verräther, die das thun?

Lady Macduff.

Ein Jeder, der das thut, ist ein Verräther,
Des Galgens werth.

Macduffs Sohn.

Wird Jeder aufgehängt,
Der schwört und lügt?

Lady Macduff.

Ja wohl.

Macduffs Sohn.

Wer hängt sie denn?

Lady Macduff.

Ei nun, die braven Leute.

Macduffs Sohn.

Liebe Mutter,
Giebt's nicht Verräther mehr als brave Leute?

(Lady Macduff nickt)

Dann hängen sie die braven Leute auf.

Lady Macduff.

Gott helf dir, armes Kind!

(Lärm hinter der Szene. Stimmen der Mörder. Geschrei. Waffengeklirr)

Macduffs Sohn.

Was giebt's da, Mutter?

(er will hinaus)

Lady Macduff.

(aufstehend und ihn zurückhaltend)

Bleib bei mir!

Fünfter Auftritt.

Vorige. Erster und **zweiter Mörder** (hereinstürzend).

Lady Macduff.

Ha! was sind das für Gesichter?

Erster Mörder.

Das ist die Hausfrau!

(auf sie zueilend)

4 6

Zweiter Mörder.

(faßt sie an)

Wo ist Euer Mann?

Lady Macduff.

(sich losreißend)

Ich hoff', an einem so geweihten Ort,
Daß du und deines Gleichen ihn nicht findet.

Erster Mörder.

(von der andern Seite sie fassend)

Eu'r Mann ist ein Verräther!

Macduffs Sohn.

(vorspringend)

Hund, du lügst!

Erster Mörder.

Was, du Verräther=Brut?!

(ersticht das Kind)

Macduffs Sohn.

Ach Mutter, Mutter!
Er hat mich umgebracht!

(Das Kind fällt nahe bei dem Stuhle rechts nieder, so daß Lady Macduff es leicht in die Kulisse rechts abtragen oder in ihren Armen hinwegführen kann)

Lady Macduff.

Zu Hilfe! Mord!

(entflieht nach rechts)

Zweiter Mörder.

(ihr nacheilend)

Ihr nach!

(rechts ab)

Erster Mörder.

Durchsucht das ganze Haus, damit
Nicht wieder uns ein Theil des Fangs entwischt!

(ab durch die Mitte. Die Thür bleibt einen Augenblick offen. Man sieht Kinder, Frauen, fliehendes Gesinde, von Bewaffneten verfolgt)

Verwandlung.

England; Park beim Königlichen Schlosse. Heller Tag.

Sechster Auftritt.

Malcolm. Macduff (im Gespräch von rechts kommend).

Malcolm.

Laßt uns ein einsam Dunkel suchen, um
Den Schmerz dort auszuweinen.

Macduff.

Nein, vielmehr
Laßt uns das Racheschwert ergreifen und
Aufstehn für unser hingestürztes Recht!
An jedem Morgen jammern neue Wittwen,
Und neue Waisen wimmern; neues Leid
Steigt gegen Himmel, daß er widerhallt,
Als fühlt' er Schottlands Weh und gäbe klagend
Den Klagelaut zurück.

Malcolm.

Das, was ich glaube,
Will ich betrauern, glauben was ich höre
Und helfen wo ich kann, mit günst'ger Zeit.
Was Ihr erzählt, das mag sich so verhalten.
Der Wüth'rich, dessen Name schon der Zunge
Weh thut, galt nicht für einen wack'ren Helden;
Ihr liebtet ihn, er kränkte Euch noch nicht.
Ich bin noch jung; Ihr könntet Euch an mir
Vielleicht gar ein Verdienst um ihn erwerben.
Man opfert weislich wohl ein armes Lamm,
Um eines Gottes Zorn zu sühnen.

18

2

Macduff.

Ich
Bin kein Verräther.

Malcolm.

Aber Macbeth ist's.
Auch strenge Tugend kann sich schrecken lassen
Durch königliches Machtwort. Doch verzeiht:
Mein Mißtrau'n kann nicht ändern, was Ihr seid.

Macduff.

(schmerzlich)

So hab' ich meine Hoffnung denn verloren!

Malcolm.

(forschend)

Vielleicht da, wo ich meine Zweifel fand.
Wie? In der Hast verlaßt Ihr Weib und Kind,
So theure Schätze, ohne Abschiednehmen?
Vergebt mir! Meine Vorsicht soll nicht Euch
Beleidigen, nur sicher stellen soll
Sie mich. Ihr bleibt ein ehrenwerther Mann,
Mag ich auch von Euch denken, was ich will.

Macduff.

(in Schmerz ausbrechend)

So blute, blute, armes Vaterland!
Und Tyrannei, leg' sicher deinen Grund,
Es wagt's das Recht nicht mehr, dich anzugreifen!
Erzitt're, Schottland, wie dein ächter Herrscher
Erzittert! — Prinz, gehabt Euch wohl; ich möchte
Um alles Land, das der Tyrann besitzt
In seinen Klauen, nicht der Schurke sein,
Für welchen Ihr mich haltet!

(will gehen)

20
3

Malcolm.

Zürnet nicht!
Nicht unbedingter Argwohn sprach aus mir.
Ich glaub' es: Schottland unterliegt dem Joch,
Es weint und blutet, jeder neue Tag
Schlägt neue Wunden ihm. Auch glaub' ich wohl,
Daß Hände sich erhüben für mein Recht;
Das edelmüth'ge England bietet mir
Manch' wackres Tausend. Doch bei alle dem,
Gesetzt, ich trät' auf des Tyrannen Haupt,
Ich trüg's auf meines Siegerschwertes Spitze:
Mein armes Land wird drum nicht glücklicher,
Nein, nur gedrückter unter Jenem sein,
Der Macbeth folgen wird.

Macduff.
(erstaunt)

Wer wäre das?

Malcolm.

Mich selber mein' ich,
(Macduff tritt einen Schritt zurück)
mich, dem alle Laster
So tief im Keime eingeimpfet worden,
Daß, wenn sie die Gewalt entfaltet hat,
Der schwarze Macbeth rein wie Schnee erscheinen
Und, neben mir, als Lamm dastehen wird.

Macduff.

Aus allen Höllenschlünden steigt kein Teufel
Teuflischer auf, als Macbeth!

Malcolm.

Wohl, ich weiß:
Er ist blutdürstig, grausam, geizig, falsch,

21

2

Wollüstig; jedes Laster schändet ihn,
Das einen Namen hat. Doch zügellos
Sind meine Sinne, keiner Zucht gehorchend
Und an die eig'ne Willkür nur gewöhnt.
Nein, besser Macbeth herrschet, als ein solcher.

Macduff.

Unmäßigkeit hat manchen Thron geleert
Und viele Könige zu Fall gebracht.
Allein nehmt immer hin, was Euer ist
Und scheint nur kalt, Euch vor der Welt verhüllend.

Malcolm.

Daneben wuchert Geiz in meinem Herzen
Und Habsucht, niemals zu ersättigen.
Wär' ich der unbeschränkte Herr, ich würgte,
Um ihrer Länder willen, meine Edlen
Und Streit erregt' ich allen Redlichen,
Um mir das Ihre sträflich anzueignen.

Macduff.

Dies Laster gräbt sich tiefer ein als Wollust;
Geiz war das Schwert, das uns're Kön'ge schlug.
Doch fürchtet nichts: Schottland ist reich genug,
Aus Eurem Eig'nen Eure Gier zu stillen.
Erträglich werden alle diese Fehler,
Wenn ächte Herrschertugenden sie sühnen.

Malcolm.

Die hab' ich nicht: die Königstugenden,
Wahrheit, Gerechtigkeit, Langmuth, Geduld,
Von allem dem besitz' ich keine Ader,
Doch Ueberfluß an jeglichem Verbrechen,
Frei ausgeübt. Ja, hätt' ich Macht, ich gösse

26

Die süße Milch der Eintracht in die Hölle
Und bannte allen Frieden aus der Welt.

Macduff.

O Schottland, Schottland!

Malcolm.

Ist ein solcher würdig
Zu herrschen? Sprich! Ich bin so, wie ich sagte.

Macduff.

Zu herrschen — nein! Nicht würdig, daß er lebt!!
Unglücklich Land, zertreten vom Tyrannen,
Wann siehst du wieder deine frohe Zeit?
Niemals! Der ächte Erbe deines Throns
Hat sich durch selbstgesprochnen Bann verflucht
Und brandmarkt sein Geschlecht.

(zu Malcolm, voll sittlicher Entrüstung)

Dein hoher Vater
War ein gottsel'ger Fürst, und deine Mutter,
Weit öfter auf den Knie'n als auf den Füßen,
Starb jeden Tag des Lebens.

(wendet sich zum Abgehen)

Fahre wohl!
Die Laster, die du selbst dir zugesprochen,
Verbannten mich aus Schottland.

(nach links gehend, nahe der Kulisse)

O mein Herz,
Hier endet deine Hoffnung.

Malcolm.

Macduff, bleibt!

(Macduff kehrt sich um, Malcolm geht ihm einen Schritt entgegen)

Dein edler Zorn, das Kind der Redlichkeit,
Vertilgt in meiner Seele jeden Argwohn

17

4

Und bürgt für deine Ehre, deine Treue.
Der Teufel Macbeth hat schon oft versucht,
Durch solche Künste mich in's Garn zu locken.
Drum schirmt vor allzugläub'ger Hast mich Vorsicht.
Doch Gott sei Zeuge zwischen mir und dir!
Von nun an geb' ich mich in deine Hände:
Die Selbstverläumdung widerruf' ich, schwöre
Die Laster ab, durch die ich mich geschmäht,
Als meinem Wesen fremd.

(Macduff tritt freudig näher)

Nein, ich verachte
Die Wollust, habe niemals falsch geschworen,
Verlange kaum nach meinem Eigenthum;
Stets hielt ich treu mein Wort, die Wahrheit gilt
Mir mehr als Leben, meine erste Lüge
War diese gegen mich. Mein ganzes Selbst
Ist dir und meinem armen Land geweiht.
Noch eh' du kamst, ist Siward schon von hier
Mit einem Heer gen Schottland aufgebrochen.
Wir folgen ihm sogleich, und sei uns nun
Das Glück so gut, wie unsre Sache ist! —
Ihr schweigt?

Macduff.

Schwer läßt sich so Willkommenes
Und Schmerzliches vereinen. Wer naht dort?

Malcolm.

Ein Landsmann, doch erkenn' ich ihn noch nicht.

Siebenter Auftritt.

Vorige. Rosse (von links, im Plaid, woran der Schotte erkannt wurde).

Macduff.

Willkommen, Vetter!

Malcolm.

Nun erkenn' ich ihn;
Der Himmel möge bald entfernen, was
Uns fremd macht für einander!

Rosse.

(begrüßend)

Amen, Prinz!

Macduff.

Steht Schottland noch wie sonst?

Rosse.

Ach armes Land,
Es schaudert vor sich selbst. Nicht Vaterland,
Nur Grab kann's für uns heißen. Niemand lächelt,
Als das bewußtlos stille Wiegenkind;
Die Luft zerreißen Seufzer und Gestöhne,
Und Keiner fragt beim Klang der Sterbeglocke
Noch, wem sie läutet. Wack'rer Männer Leben
Welkt rascher als der Straus auf ihrem Hut;
Sie sterben, eh' sie krank sind!

Macduff.

Dunkles Bild,
Und dennoch wahr!

Malcolm.

Was ist das neu'ste Leid?

13

2

Rosse.

Das neueste wird alt vor einer Stunde,
Weil jeder Augenblick ein neues schafft.

Macduff.

Wie steht es um mein Weib?

Rosse.

(gepreßt)

Dein Weib ist wohl!

Macduff.

Und meine Kinder?

Rosse.

(dumpf)

Wohl!

Macduff.

Hat der Tyrann
Doch ihre Ruh nicht angefochten?

Rosse.

Nein,
Sie waren all' in Ruhe, als ich ging.

Macduff.

Sei nicht so wortkarg; sag' uns, wie es steht?

Rosse.

Als ich mich eben auf den Weg gemacht,
Um Euch die Zeitungen zu überbringen,
Die schwer mich drücken, lief dort ein Gerücht,
Daß viele tapfre Männer sich erheben;
Und diesen Glauben fand ich auch bestätigt,
Weil ich des Wüth'richs Heer ausrücken sah.
Es ist die höchste Zeit zur Hilfe, Prinz:
Schon Euer Auge würde Krieger schaffen

In Schottland und selbst Frau'n zum Kampfe treiben,
So müd' ist Alles der gemeinen Noth.

Malcolm.

Laß es ihr Trost sein, daß wir schleunig nah'n.
Der edle Eduard leiht zehntausend Mann,
Von Siward angeführt, dem besten Krieger
Der Christenheit.

Rosse.

O könnt' ich Eu'ren Trost
Mit Trost erwiedern; doch ich habe Worte
Zu sagen, die man lieber in die Luft
Hinjammerte, wo nie ein Ohr sie hört.

Macduff.

(bestürzt)

Wen treffen sie? Das Ganze? Oder ist's
Ein eig'ner Schmerz für einen Einzelnen?

Rosse.

Kein redlich Herz bleibt ohne Antheil, wenn
Das Meiste gleich — für Dich allein gehört!

Macduff.

Gehört es mir, so halte nicht zurück.

Rosse.

Sei meiner Stimme nicht auf ewig gram,
Weil sie den unheilschwersten Ton dir bringt,
Den jemals du gehört.

Macduff.

Ha! Ich errathe!

Rosse.

Dein Schloß . . . ist überfallen . . . Weib und Kind . . .

18

Grausam ermordet; dir die Art erzählen,
Das hieße deinen Tod auf ihren häufen!

(Macduff sinkt in sich zusammen, jedoch ohne zu fallen, und bedeckt sein Gesicht mit den Händen)

Malcolm.

Barmherz'ger Himmel! Mann, drück' deine Hand
Nicht so in's Aug'. Mach deinem Schmerze Luft
Und gieb ihm Worte; Kummer, der nicht spricht,
Drückt auf das schwere Herz, bis daß es bricht.

Macduff.

(lallend)

Auch — meine Kinder?

Rosse.

Weib und Kind und Diener,
Dein ganzes Haus.

Macduff.

Und ich muß ferne sein!
Todt auch mein Weib?

Rosse.

Ich sagt' es.

Malcolm.

Tröstet Euch!
Aus uns'rer blut'gen Rache wollen wir
Heilung für Eu'ren Todesschmerz bereiten.

Macduff.

Ihr habt kein Kind! — All' meine lieben Kleinen,
Du sagtest — alle? —

(Rosse nickt schweigend)

Höllengeier! Alle, —
Die lieben Küchlein alle, sammt der Mutter, —
Mit einem Griffe!

Malcolm.

Tragt es wie ein Mann!

Macduff.

Ich will's, — wenn ich's empfunden wie ein Mann.
Und sah der Himmel zu, und nahm sie nicht
In seinen Schutz? — O sündenvoller Macduff,
Für deine Missethat sind sie geschieden —
Gott gebe ihnen nun des Himmels Frieden!

Malcolm.

Laßt das den Wetzstein Eures Schwertes sein
Und Euren Kummer sich in Wuth verwandeln;
Erweicht nicht Euer Herz, entflammt es! Auf
Zum König! Alles ist bereit zum Abschied,
Macbeth zur Aernte reif. Im Himmel droben
Wird schon die Sense gegen ihn erhoben.
Faßt Muth zur Rach'! So lang ist keine Nacht,
Daß endlich nicht der Morgen wieder lacht!

Macduff.

Ich könnte weinen wie ein Weib und mit
Der Zunge toben; aber schneide du,
Gerechter Himmel, allen Aufschub ab!
Bring diesen Teufel Schottland's Stirn an Stirn
Auf Schwertes-Länge nur mit mir zusammen!
Entrinnt er dann mit heilem Leib und Leben,
So magst auch du, o Himmel, ihm vergeben.

(während er rasch abgeht, die beiden Anderen langsam ihm folgen, fällt schnell der Vorhang).

21

2

Fünfter Aufzug.

Vor dem Birnamwald. Ziemlich tiefe Dekoration. Im Hintergrund ein praktikabler Hügel, worauf sich ein Weg in spitzem Winkel von der Mitte der Bühne nach der linken Seite und von da wieder über die ganze Breite der Bühne in die hinterste Kulisse rechts zieht. Versetzstücke, Bäume und Hügel darstellend. Wald-Prospekt und Kulissen.

Erster Auftritt.

Lenox. Angus.

Schottische Lords und **Krieger** kommen, den Hügel herunter, aus rechts.

Lenox.

Das Heer von England naht, geführt von Malcolm,
Von Siward, seinem tapfren Ohm, und Macduff.
Von Rache glühen sie; ihr herbes Leid
Erregte aber auch den schwächsten Greis
Zu blut'gem Kampf.

Angus.

Dies ist der Birnamwald,
Hier wollen wir zu ihrem Heere stoßen.
Weiß man, ob Donalbain mit Malcolm kommt?

Lenox.

Nein, sicher nicht. Ich habe das Verzeichniß
Der Edlen, welche Malcolm's Fahne folgen;
Darunter findet sich der Sohn des Siward

Und mancher glatte Jüngling, der zuerst
Der Mannheit Probe ablegt. Laßt uns eilen,
Den Fahnen des Tyrannen zu entfliehen
Und an den Retter unsres Vaterlandes
Uns anzuschließen.

(Trommeln hinter der Szene, links)

Angus.

Hört ihr jene Trommeln?

Lenox.

Das sind sie, welche wir erwarten. Auf,
Gehn wir des Heeres Führer zu begrüßen.

Zweiter Auftritt.

Vorige. Aus der ersten Kulisse links: **Malcolm. Siward,** Vater und Sohn. **Macduff. Rosse.** Englische Soldaten mit ihren Fahnen.

Malcolm.

(im Auftreten)

Ich hoffe, Vettern, nah ist uns die Zeit,
Wo Schlafgemächer wieder sicher sind.

Rosse.

Wir zweifeln nicht daran.

Siward Vater.

Sieh, wer sind diese,
Die uns bewaffnet nahn?

Malcolm.

Steht.

Macduff.

Haltet an.

3 9

Rosse.

Wer seid Ihr?

Lenox.

Freunde Schottlands.

Angus.

Macbeths Feinde.

Rosse.

Es sind die Thans von Lenox und von Angus.

Malcolm.

Willkommen, edle Thans, was bringt Ihr uns?

Lenox.

Wir kommen, unsre Treu' und Lehenspflicht
Dahinzutragen, wo sie hingehört.

Malcolm.

Glücksel'ge Vorbedeutung! Frohes Pfand
Des Siegs! Laßt Euch umarmen, werthe Freunde!
Ja, unsre Waffen werden glücklich sein,
Da sich die besten Herzen zu uns wenden.
Doch sagt, womit geht der Tyrann jetzt um?

Lenox.

Er hat sich in das Bergschloß Dunsinan
Geworfen, das er stark befestigte.
Man sagt, er sei von Sinnen, Andre heißen's
Nur kriegerische Wuth; doch ist gewiß,
Daß er nicht länger Meister seiner selbst
Noch seiner Sache ist. Er wird verlassen
Von allen Seiten, und die Wenigen,
Die zu ihm halten, thun es nur aus Furcht,
Aus Liebe Keiner!

Rosse.

Schießt die blut'ge Saat,

Die er gesäet, schon zur Aernte auf?
Nun fühlt er, daß der angemaßte Purpur
Der Majestät so schlotterig und lose
Um ihn herumhängt, wie das Kleid des Riesen
Um eines Zwergen Schultern, der ihn stahl.

Macduff.

Laßt bis zum Siege unsren Tadel schweigen,
Und führen wir als Männer jetzt das Schwert.

Siward Vater.

Wie heißt der Wald hier?

Lenor.

Herr, der Birnamswald.

Siward Vater.

Laßt jeden Krieger einen Ast abhau'n
Und vor sich tragen;
(Soldaten ab, in die Kulissen links)
so beschatten wir
Die Zahl des Heers, und irre wird der Feind
In seiner Schätzung. Auf, gen Dunsinan!

(Trommelwirbel auf der Szene, welchem links hinter derselben zwei oder drei, immer entfernter, antworten. Der Zug geht über den Felsenweg nach links und dann nach rechts über die Bühne: Malcolm, Siward, Macduff, Rosse, Lenor, Angus, Siward Sohn, schottische und englische Krieger mit Fahnen rc. Einige unter diesen — nicht alle, nur die letzten — tragen bereits einen Tannenast oder ein kleines Bäumchen vor sich her (die natürliche, nicht gemachte, sind)



(Während des Zuges fällt der Prospekt der nächsten Szene vor, um ihn zu decken).

Verwandlung.

Zimmer auf Schloß Dunsinan mit Mittel- und Seitenthüren. Links ein Fenster. Tisch und Armstuhl rechts. Nacht. Kurze Dekoration.

Dritter Auftritt.

Arzt. Kammerfrau. Später **Lady.**

Arzt.
(im Gespräch von rechts kommend)

Zwei Nächte hab' ich nun mit Euch gewacht
Und nichts entdeckt, was Eure seltsame
Erzählung mir bestätigte. Wann war's,
Daß sie zum letzten Mal umhergewandelt?

Kammerfrau.

Als Seine Hoheit in das Feld gerückt;
Ich sah sie sich aus ihrem Bett erheben,
Das Nachtkleid überwerfen, ihr Gemach
Aufschließen und Papiere nehmen, sie
Zusammenlegen, schreiben, und dann wieder
Zu Bette gehn, das alles tief im Schlaf.

Arzt.

Seltsame Störung der Natur: zugleich
Des Schlafes Wohlthat zu genießen und
Geschäfte thun des Wachens! Habt Ihr sie
In diesem Zustand auch wohl reden hören?

Kammerfrau.
(zögernd)

Nichts, was ich weiter sagen möchte.

Arzt.

Mir
Dürft Ihr's vertrau'n, ich muß sogar es wissen.

Kammerfrau.

Nicht Euch, noch irgendwem kann ich's entdecken,
Mir fehlt ein Zeuge zur Bekräftigung.

(Lady Macbeth von rechts mit der Ampel in der Hand)

Seht, seht! Da kommt sie! Das ist ihre Art,
So wahr ich lebe, wieder tief im Schlaf.
Gebt Acht auf sie; doch sachte, kommt bei Seite!

(Arzt und Kammerfrau ziehen sich ganz auf das Proszenium links)

Arzt.

(flüsternd)

Wie kam sie aber zu dem Licht?

Kammerfrau.

(flüsternd)

Es stand
An ihrem Bett; sie schläft nie ohne Licht.

Arzt.

(wie oben)

Ihr seht, sie hat die Augen völlig offen.

Kammerfrau.

(wie oben)

Ja, aber ihre Sinne sind verschlossen.

(Pause. Die Lady hat ihre Ampel auf den Tisch rechts gesetzt, wo dieselbe bis zur Verwandlung stehen bleibt, und reibt die Hände)

Arzt.

Was macht sie jetzt? Sie reibt sich ihre Hände.

Kammerfrau.

Das bin ich schon von ihr gewohnt, daß sie
So thut, als ob sie sich die Hände wasche.
Ich habe sie zu ganzen Viertelstunden
An einem fort nichts andres thuen seh'n.

Lady.

Hier ist doch noch ein Flecken.

14

4

Arzt.

(näher schleichend)

Still. Sie spricht.

Lady.

Weg, du verdammter Flecken; weg, sag ich ...

(horchend, wie auf die Uhr)

Eins — zwei ... Nun ist es hohe Zeit zur That ...
Die Höll' ist finster — Pfui doch, mein Gemahl,
Ein Krieger, und so furchtsam — Ist doch Niemand
So mächtig, uns zur Rechenschaft zu ziehen ...
Wer glaubte auch, daß dieser alte Mann
Noch so viel Blut in seinen Adern hätte!

Arzt.

(zurückschaudernd)

Hört Ihr das?

Lady.

Macduff hatte eine Frau —
Wo ist sie? ... Wollen diese Hände nimmer
Rein werden .. Nichts mehr, mein Gemahl, nichts mehr! ..
Mit diesem starren Blick verderbt Ihr alles!

Arzt.

Ihr wißt etwas, das Ihr nicht wissen solltet.

Kammerfrau.

Sie sprach, was sie nicht sprechen sollte. Weiß
Der Himmel, was sie alles wissen mag.

Lady.

Sie riecht nach Blut noch immer, diese Hand!
Oh, oh! Arabiens Wohlgerüche alle
Versüßen diese kleine Hand nicht mehr.

Arzt.

Hört, was das für ein tiefer Seufzer war,
Gewiß, sie hat was Schweres auf dem Herzen.

Kammerfrau.

Nicht um die ganze Hoheit ihres Standes
Möcht' ich ihr Herz in meinem Busen tragen.

Arzt.

Ich kann mich nicht in ihre Krankheit finden;
Indeß hab' ich der Leute mehr gekannt,
Die Nachts im Schlaf gewandelt und dennoch
In ihrem Bett als gute Christen starben.

Lady.

Wasch deine Hände, wirf dein Nachtkleid über —
Sieh nicht so bleich aus — Banquo liegt im Grab,
Ich sag's noch einmal — Banquo ist begraben,
Er kann aus seinem Grab' nicht wieder kommen.

Arzt.

Ist's das?

Lady.

Zu Bett! — Zu Bett — Hörst du? Es wird
Geklopft am Schloßthor — Gieb mir deine Hand;
Geschehenes ist nimmermehr zu ändern.
Zu Bett! . . . zu Bett! . . . (abgehend, rechts) zu Bett!

Arzt.

Geht sie nun wieder
Zu Bett?

Kammerfrau.

Gerades Wegs.

Arzt.

Man raunt sich viel
In's Ohr. Ein unnatürliches Verbrechen
Erzeugt auch unnatürliche Zerrüttung.
Die kranke Seele will dem tauben Kissen
Ihr schreckliches Geheimniß anvertrau'n;

19

Sie braucht des Priesters mehr noch als des Arztes.
Gott, Gott, vergieb uns allen! Seht auf sie,
Nehmt alles weg, womit sie sich ein Leides
Zufügen kann, behaltet sie im Auge.
Nun, gute Nacht. Der Anblick hat mir Schrecken
Und Grau'n gemacht. Ich denke, aber schweige.

(Arzt und Kammerfrau rechts ab. Die Lampe der Lady bleibt stehen)

Vierter Auftritt.

Macbeth. Seiton. Ein anderer **Offizier.** Später der **Pförtner** und der **Arzt.**

Macbeth.

(durch die Mitte)

Verkündigt mir nichts mehr. Laßt Alle fliehn.
So lang nicht Birnams-Wald auf Dunsinan
Heranrückt, fürcht' ich nichts.

(es wird allmählich Tag)

Der Knabe Malcolm,
Gebar ihn nicht ein Weib? Die Geister, welche
Der Menschen Schicksal kennen, sagten mir:
Nichts fürchte, Macbeth! Wen ein Weib gebar,
Hat keine Macht an dir! — Flieht, falsche Thans,
Und mischt Euch unter Englands Weichlinge.
Mein Herz und jener Muth, der es belebt,
Wird nie von Zweifel oder Furcht durchbebt.

(Pförtner, durch die Mitte kommend)

Der Teufel bräune dich, du Milchgesicht!
Wie kommst du zu dem gänsemäß'gen Ansehn?

18

8

Pförtner.

(stammelnd)

Zehntausend . . .

Macbeth.

(zornig einfallend)

Gänse, Schuft?!

Pförtner.

Soldaten, Herr!

Macbeth.

Reib' dein Gesicht und streiche deine Furcht
Erst roth an, du blaßherziger Geselle;
Dein Ansehn steckt mit Feigheit Andre an.
Was für Soldaten?

Pförtner.

Herr, das Heer von England.

Macbeth.

Schaff das Gesicht mir aus den Augen, Seiton;
Ich kriege Herzweh, wenn ich's sehe!

(Pförtner auf Seitons Wink durch die Mitte ab)

Seiton!

(Seiton und der andere Offizier treten näher zu Macbeth)

Das muß entscheiden. Dieser Stoß befestigt
Mein Glück auf immer oder stürzt mich um.
Ich lebte lang genug; mein Lebensweg
Geräth nun schon in welkes, dürres Laub,
Und was das hohe Alter schmücken soll,
Gehorsam, Liebe, Ehre, Freundestreue,
Darauf darf ich nicht hoffen; doch statt deren
Verfolgt mich leiser Fluch und leerer Mauldienst,
Den Jeder nur gezwungen leistet. — Seiton,
Giebt's sonst nichts Neues?

16

2

Seiton.

Herr, es hat sich Alles
Bestätigt, was gemeldet wurde.

Macbeth.

Wohl,
Ich werde fechten, bis von allen Knochen
Das Fleisch mir abfällt. Schickt mehr Reiter aus,
Durchstreift das ganze Land, und an den Galgen
Wer von Gefahr spricht.

(Offizier durch die Mitte ab)

Bringt mir meine Rüstung.

(Seiton links ab. Der Arzt kommt von rechts)

Wie steht's um unsre liebe Kranke, Doktor?

Arzt.

Nicht krank sowohl, mein König, als geängstigt
Von Phantasie'n, die ihr die Ruhe rauben.

Macbeth.

So heile sie. Kannst du ein krankes Herz
Von seinem Grame nicht befreien? Nicht
Ein tief gewurzelt Leid aus dem Gedächtniß
Herausziehn, oder die gepreßte Brust
Mit des Vergessens süßem Gegengift
Von ihrer schweren Bürd' entledigen?

Arzt.

(achselzuckend)

Herr, darin muß der Kranke selbst sich helfen.

Macbeth.

Wirf deine Arzenei den Hunden vor;
Mir frommt sie nicht.

(Seiton und Diener kommen von links, mit Macbeths Rüstung)

Legt mir die Rüstung an.

16 4

(Panzer, Arm- und Bein-Schienen werden (am besten von einem als Diener gekleideten Theater-Schneider oder Ankleider) Macbeth angeschnallt; möglichst rasch, in der Zeit mit der hastig gesprochenen Rede Macbeths zusammen. Helm, Schwert, Schild, auf den Tisch gelegt, nimmt Macbeth erst beim Abgange)

Du, Seiton, sende ... Doktor, mich verlassen
Die Thans — Macht hurtig — Doktor, könntest du
Die schwere Krankheit meines Reichs erkennen,
Und es zum alten Wohlsein reinigen,
So wollt' ich laut dein Lob der Welt verkünden.
Was für Rhabarber mag dies Heer von England
Abführen? Hast du auch von ihm gehört?

Arzt.

Ja, gnäd'ger König; Euer Rüsten machte,
Daß wir davon vernahmen.

Macbeth.

(ist jetzt ganz gerüstet)

Laßt sie kommen;
Dies feste Schloß trotzt der Belagerung.
Mein Banner pflanz' ich auf der Mauer auf;
Sie mögen draußen liegen, bis sie Hunger
Und Krankheit aufgerieben. Stünden ihnen
Nicht die Verräther bei, die uns verließen,
Wir hätten sie, Bart gegen Bart, empfangen
Und heimgejagt.

(Lärm hinter der Szene rechts. Frauenstimmen, darunter vernehmlich die der Kammerfrau, welche: Hilfe, Hilfe! ruft)

Was ist das für ein Lärm?

(Seiton und Arzt eilen rechts ab)

Ich habe keinen Sinn mehr für die Furcht;
Einst gab es eine Zeit, wo mir der Schrei
Der Eule Grauen machte, wo mein Haar
Vor jedem Schreckniß in die Höh' sich sträubte,

19

9

Als wäre Leben drin. Jetzt ist das anders:
Ich hab' zu Nacht gegessen mit Gespenstern
Und bin gesättigt von Entsetzen.

(Seiton kommt rechts zurück)

Nun,
Was giebt's? Warum das Schrei'n?

Seiton.

(halblaut)

Die Königin
Ist todt!

Macbeth.

(nach langer Pause)

Sie hätte später sterben sollen,
Die Zeit für solche Botschaft wäre wohl
Gekommen.

(geht gedankenvoll auf und ab, und tritt dann an's Fenster)

Morgen, Morgen, und stets wieder
Ein neuer Morgen! Kurzen Schrittes kriecht
Die Zeit von Tag zu Tag zum letzten Ziele;
Und alle uns're Gestern haben Narren
Geleuchtet auf dem staub'gen Weg zum Tode.

(er geht durch das Zimmer und kommt an den Tisch, wo die Ampel der Lady noch brennt, obgleich es bereits Tag geworden)

Lösch aus, du kleines Licht!

(er löscht es mit der Hand aus)

Was ist das Leben?
Ein flücht'ger Schatten nur — ein Komödiant,
Der auf der Bühne sich ein Stündlein spreizt
Und quält, und dann nicht mehr vernommen wird —
Ein Märchen, das ein Thor uns vorerzählt,
Voll Schwulst und Wortschwall, aber inhaltsleer!

(Pförtner, durch die Mitte auftretend)

Du hast was auf der Zunge! Schnell heraus!

18

7

Pförtner.

Ich muß verkünden, Herr, was ich gesehen
Und weiß nicht, wie ich's sagen soll.

Macbeth.

Heraus.

Pförtner.

Als ich den Wachtdienst auf dem Thurme that,
Sah ich nach Birnam und da kam mir's vor,
Als ob der Wald zu gehn begann.

Macbeth.

(ihn wüthend anfassend)

Du lügst!

Pförtner.

Laßt Euren Zorn mich fühlen, ist's nicht so.
Auf Stundenweit könnt Ihr ihn kommen seh'n:
Ein Wald, der wandelt. Wahrlich, Herr, so ist's.

Macbeth.

Belügst du mich, hängst du am nächsten Baum,
Bis Hunger dich verzehrt hat. Sprichst du wahr,
So magst du meinthalb mir dasselbe thun.
Mein Glaube wankt, es schwindet mein Vertrauen,
Und ich beginne, jenen Doppelsinn
Des bösen Feindes ahnend zu verstehen,
Der Lügen spricht, wie Wahrheit: fürchte nichts,
Bis Birnams Wald auf Dunsinan heranrückt, —
Und Birnams Wald rückt jetzt gen Dunsinan.
Wohlan denn, Waffen, Waffen! Und zum Kampf!

(die Thüre in der Mitte öffnet sich, schottische Krieger stehen draußen)

Verhält sich alles wirklich, wie er spricht,
So hilft mein Bleiben und mein Fliehen nicht;

2 19

Zum Ueberdruß wird mir der Sonne Schein,
O stürzte über mir der Himmel ein!
Auf, läutet Sturm! Ihr Winde, blas't Verderben!
Ich will, den Harnisch auf dem Rücken, sterben!
(Trompeten, Trommeln, Sturmglocke. Macbeth und Alle in Getümmel ab).

Verwandlung.

Während der vorigen Auftritte ist hinter der kurzen Zimmer-Dekoration die letzte Szene hergerichtet worden. Dieselbe, die ganze Tiefe der Bühne benutzend, stellt das Schlachtfeld vor Dunsinan dar. Das Schloß sieht man im Hintergrunde, auf Felsen und Mauern erhöht; der praktikable Hügel aus dem Birnamwald ist durch Versetzstücke in die Außenwerke des befestigten Schlosses verwandelt worden, worin ein Thor, ziemlich in der Mitte der Bühne, angebracht; über demselben weht Macbeths Fahne. Einzelne Felsen und Bäume auf der Bühne decken und unterbrechen das Gefecht. Die Kulissen sind Wald- und Fels-Kulissen.

Fünfter Auftritt.

Malcolm. Siward, Vater und Sohn. **Macduff. Rosse. Lenox. Angus. Soldaten** (aus der ersten Kulisse links mit grünen Aesten langsam vorrückend).

Malcolm.

Jetzt sind wir nah genug. Den grünen Schild
Werf Jeder ab, und zeigt Euch wie Ihr seid.
(Die vorderen Soldaten geben ihre Zweige an die hinteren, so daß sie alle in die Kulisse geworfen werden und die Bühne frei bleibt)
(zu Siward)
Ihr, würd'ger Oheim, führt das erste Treffen
Mit Eu'rem Sohn, indeß Macduff und ich
Das Schloß von einer andern Seit' umringen.

Macduff.

Trompeten, blast! Facht an den kühnen Muth
Und seid die Herolde von Tod und Blut.

(Trompeten und Trommeln. Siward der Vater mit einem Theil der Truppen nach rechts ab; Malcolm, Macduff, Rosse, Lenox, Angus nach links, als wollten sie von beiden Seiten das Schloß umzingeln. Siward der Sohn rückt mit seiner Schaar gerade gegen das Schloß vor).

Sechster Auftritt.

Macbeth mit den Seinigen durch das Thor einen Ausfall aus der Burg machend und die ersten Angreifenden, die vor ihm fliehen, zurückwerfend. **Siward** der Sohn (unter diesen).

Macbeth.

Sie haben mich an einen Pfahl gebunden,
Daß ich nicht fliehen kann. Ich muß mein Leben
Vertheidigen, wie ein gehetzter Bär.
Wo ist der, den kein Weib geboren hat?
Den fürcht' ich, Keinen sonst.

Siward Sohn.
(ihm Stand haltend)

Wie ist dein Name?

Macbeth.

Du bebst, wenn du ihn hörst! Mein Nam' ist Macbeth!

Siward Sohn.

Der Teufel selbst kann keinen Namen nennen,
Verhaßter meinem Ohr.

Macbeth.

Und furchtbarer.

Siward Sohn.

Das lügst du, und mein Schwert soll dir's beweisen!

(sie fechten; Siward Sohn wird in eine der Kulissen links gedrängt und fällt dahinein)

Macbeth.

Dich hat ein Weib geboren; solche Gegner
Und solche Schwerter darf ich kühn verlachen.
Weshalb sollt' ich den röm'schen Narren spielen
Und in das eig'ne Schwert mich stürzen? Nein,
So lang' ich Lebende noch um mich sehe,
Wend' ich es besser an.

(Der Kampf hat indessen unter Trommel- und Trompetenschall von allen Seiten im Hintergrunde fortgedauert. Macbeths Krieger werden zurückgedrängt. Auf den Vorwerken erscheint von rechts **Siward** der Vater, bald darauf von links **Malcolm, Rosse, Lenox, Angus**; Macbeths Fahne reißt Malcolm herunter; die seinige wird dafür aufgepflanzt; Macbeth hat sich während seiner letzten Rede nach links Bahn gebrochen, wo noch immer einzelne englische Soldaten vorrücken. In derselben Richtung war **Macduff** abgegangen und kommt jetzt zurück, auf Macbeth stoßend)

Macduff.

Steh, Höllenhund.
Fällst du von andrer Hand, als von der meinen,
So quälen mich die Geister meines Weibes
Und meiner Kinder ruhelos. Komm an!

Macbeth.

(zurückweichend gegen die Mitte)

Du bist der einzige von allen Menschen,
Den ich vermeide. Meine Seele ist
Mit deinem Blut genug beladen. Lebe!

Macduff.

(ihn angreifend)

Ich habe keine Worte; meine Stimme
Ist nur in meinem Schwert.

(Macduff führt den ersten Streich, Macbeth wehrt sich. Kurzer Kampf; Beide setzen, wie ermüdet, aus)

Anmerkungen zu Macbeth.

Macbeth erschien nach Collier zum ersten Mal zur Eröffnung der Sommer-Saison im Globus-Theater am 20. April 1610.

Dem Original folgten: 1772 zu Wien die Bearbeitung von Stephanie dem Jüngeren, 1779 zu Hamburg die von Schröder, am 14. Mai 1800 zu Weimar die von Schiller, die von Tieck in dessen letzten Lebensjahren zu Berlin, und 1855 die unsrige in München.

Letztere hat von München aus ihren Weg gefunden: nach Wien, Dresden, Weimar, Frankfurt. In Berlin wurde 1856 die Tieck'sche Bearbeitung neu einstudirt, und auf dem Repertoire zu Karlsruh befindet sich gegenwärtig wahrscheinlich eine wiederum andere Bearbeitung von Eduard Devrient.† Die übrigen deutschen Theater sind bisher bei Schiller stehen geblieben, zum Theil noch nicht angelangt.

Unsere Bearbeitung hat, wie der Titel ankündigt, die Uebersetzungen von Schiller, Tieck und Kaufmann benutzt, oder vielmehr mit Auswahl, das Pathos nach Schiller, nach den beiden Andern die Charakteristik, aus allen dreien eine vierte, stellenweise eigene gemacht; eine Aufgabe, die weder leichter noch lohnender gewesen, als eine völlig neue und freie Uebertragung. Sie durch die Aufnahme der Vossischen Uebersetzung noch zu erschweren, an welche Devrient sich, neben Schiller, gehalten, schien um deswillen nicht

rathsam, weil der Ton der Vossischen Uebersetzung so wenig mit dem Original wie mit dessen anderen Nachbildungen in Einklang zu bringen war. Macbeth gilt für das farbigste der Shakspeare'schen Stücke; dahin reicht Voß gerade gar nicht, während sein Lear so vortrefflich ist, daß wir, mit dessen Einrichtung beschäftigt, ihn beinah unverändert, jedes Falls mehr aus ihm als aus Schlegel-Tieck aufzunehmen entschlossen waren.

Wie sich die Macbeth-Uebersetzungen gegen einander verhalten, wird am klarsten hervortreten, wenn man einige Proben betrachtet. Wir wählen das bekannte Selbstgespräch Macbeths im zweiten Aufzug. Dasselbe lautet:

Bei Schiller.

Ist dies ein Dolch, was ich da vor mir sehe,
Den Griff mir zugewendet? Komm! Laß mich dich fassen.
Ich hab' dich nicht und sehe dich doch immer.
Furchtbares Bild! bist du so fühlbar nicht der Hand,
Wie du dem Auge sichtbar bist? Bist du
Nur ein Gedankendolch, ein Wahngebilde
Des fieberhaft entzündeten Gehirns?
Ich seh' dich immer so leibhaftig wie
Den Dolch, den ich in meiner Hand hier zücke.
Du weisest mir den Weg, den ich will gehn:
Solch ein Geräth, wie du bist, wollt' ich brauchen.
Entweder ist mein Auge nur der Narr
Der andern Sinne oder mehr werth als sie alle.
Noch immer seh' ich dich und Tropfen Bluts
Auf deiner Klinge, die erst nicht waren.
Es ist nichts Wirkliches. Mein blutiger
Gedanke ist's, der so heraustritt vor das Auge!
Jetzt scheint die eine Erdenhälfte todt,
Und böse Träume schrecken hinterm Vorhang
Den unbeschützten Schlaf! Die Zauberei beginnt
Den furchtbar'n Dienst der bleichen Hekate
Und aufgeschreckt von seinem heulenden Wächter,
Dem Wolf, gleich einem Nachtgespenste, geht
Mit groß- weit- ausgeholten Räuberschritten
Der Mord an sein entsetzliches Geschäft.
Du sich're, unbeweglich feste Erde
Hör' meine Tritte nicht, wohin sie gehn,
Damit nicht deine stummen Steine selbst
Mein Werk ausschreien und zusammenklingend

Dies tiefe Todesschweigen unterbrechen,
Das meinem Mordgeschäft so günstig ist.
Ich drohe hier, und drinnen lebt er noch!
Rasch vorwärts, Macbeth, und es ist gethan!
Die Glocke ruft mir — Höre sie nicht, Duncan;
Es ist die Glocke, die dich augenblicks
Zum Himmel fordert oder zu der Hölle.

Bei Tieck.

Ist das ein Dolch, was ich vor mir erblicke,
Der Griff mir zugekehrt? Komm, laß dich packen.
Ich faß' dich nicht und doch seh' ich dich immer.
Bist du, Unglücksgebild, so fühlbar nicht
Der Hand gleichwie dem Aug'? oder bist du nur
Ein Dolch der Einbildung, nichtig Phantom,
Das aus dem heiß gequälten Hirn erwächst?
Ich seh' dich noch, so greifbar von Gestalt
Wie der, den jetzt ich zücke:
Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten,
Und solch ein Werkzeug wollt' ich auch gebrauchen.
Mein Auge ward der Narr der andren Sinne,
Oder mehr als alle werth: ich seh' dich stets
Und dir an Griff und Klinge Tropfen Bluts,
Was erst nicht war. Es ist nicht wirklich da:
Es ist die blut'ge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt. — Jetzt auf der halben Erde
Scheint todt Natur, und den verhang'nen Schlaf
Quälen Versucherträume. Hexenkunst
Begeht den Dienst der bleichen Hekate;
Und dürrer Mord,
Durch seine Schildwacht aufgeschreckt, den Wolf,
Der ihm das Wachtwort heult, so dieb'schen Schrittes,
Mit wilder Brunst Tarquin's, dem Ziel entgegen
Schreitet gespenstisch.
O du verwundbar, fest gefugte Erde,
Hör' meine Schritte nicht, was sie auch wandeln,
Daß nicht ausschwatzen selber meine Steine
Mein Wohinaus, und von der Stunde nehmen
Den jetz'gen stummen Graus, der so ihr ziemt.
Hier droh' ich, er lebt dort;
Für heiße That zu kalt das müß'ge Wort!
Ich geh', und 's ist gethan; die Glocke mahnt.
Hör' sie nicht, Duncan, 's ist ein Grabgeläut,
Das dich zu Himmel oder Höll' entbeut.

Bei Kaufmann.

Ist dies ein Dolch, den ich hier vor mir seh',
Den Griff mir zugewandt? — Ha, laß dich packen!
Ich hab' dich nicht und doch seh ich dich stets!
Bist du, verderbliches Gebild, nicht fühlbar
Den Händen, wie dem Auge? Oder bist du
Nur ein Gedankendolch, ein Wahngebild,
Erzeugt in dem von Gluth gedrückten Hirn?
Noch seh' ich dich, und an Gestalt so greifbar
Wie der, den jetzt ich ziehe.
Du zeigst den Weg mir, den ich wollte gehn,
Und grade solch ein Werkzeug wollt' ich brauchen.
Mein Aug' ist Narr der andren Sinne, oder
Mehr als sie alle werth. Noch seh' ich dich,
Am Griff, an deiner Klinge Tropfen Bluts,
Die erst nicht waren. 's ist kein solches Ding!
Und nur mein blut'ges Werk malt dieses vor
Dem Auge. — Nun scheint auf der halben Welt
Todt die Natur. Manch böser Traum beschleicht
Den dunklen Schlaf. Nun opfert Zauberei
Der bleichen Hekate; der hagre Mord,
Durch seine Schildwache, den Wolf, erweckt,
Der seine Stunden heult, schleicht langen Schritts,
Wie lustentbrannt Tarquin nach seinem Ziel,
Gleich einem Geist. Du sichrer, fester Grund,
Hör nicht, wohin mein Schritt sich kehrt, aus Furcht,
Die Steine schwätzten aus, woran ich bin,
Und nähmen weg den Schrecken von der Zeit,
Der nun ihr paßt. Beim Drohen lebt er fort,
Der Gluth der That giebt Kälte nur das Wort.
Ich geh', und 's ist gethan. Die Schelle mahnt.
O höre sie nicht, Duncan! Diese Schelle
Ruft dich zum Himmel ab, wenn nicht zur Hölle.

Bei Dingelstedt.

Ist das ein Dolch, was ich da vor mir sehe,
Den Griff mir zugewandt? Komm, laß dich fassen!
Ich hab' dich nicht und sehe doch dich immer,
Furchtbares Bild! Bist du so greifbar nicht
Der Hand, wie du dem Auge sichtbar bist?
Bist du ein Dolch der Einbildung, ein Schatten,
Der aus dem heiß gequälten Hirne steigt?
Ich seh' dich immer, so leibhaftig wie
Den Dolch, den ich in meiner Hand hier zücke.

Du zeigest mir den Weg, den ich will gehen,
Und ein Geräth wie du bist will ich brauchen.
Mein Auge ist der Narr der andren Sinne
Oder mehr als alle werth. Ich seh' dich immer,
An deinem Griff, an deiner Spitze Blut
In Tropfen, welche erst nicht waren. Nein,
Es ist Nichts Wirkliches. Mein blutiger
Gedanke ist's, der so vor's Auge tritt.
Jetzt scheint die eine Erdenhälfte todt,
Und böse Träume quälen hinter'm Vorhang
Den unbeschützten Schlaf. Die Zauberei
Beginnt den Dienst der bleichen Hekate.
Der hagre Mord,
Durch seine Schildwacht aufgeschreckt, den Wolf,
Der ihm die Losung heult, schleicht dieb'schen Schrittes,
Mit wilder Brunst, wie seine Zwillingsschwester,
Die Wollust, an das schreckliche Geschäft.
O unbeweglich sichre, feste Erde,
Hör' meine Schritte nicht, wohin sie wandeln,
Damit nicht deine stummen Steine selbst
Mein Ziel verrathen und das Schweigen brechen,
Das meinem Werke ziemt. Ich drohe hier,
Und der da droben lebt noch. Müß'ges Wort,
Du bist zu kalt für heiße Thaten. Fort!
Die Glocke mahnt. Duncan, sei taub; dies Läuten
Wird Himmel oder Hölle dir bedeuten.

So weit die Proben, welche wir, um nicht zu weitläuftig zu werden, nicht durch Hinzufügung der ersten, Wieland-Eschenburgischen Verdeutschung, und auch nicht durch Aufnahme der Voßischen Uebertragung vermehren wollen. Wer sich die Mühe nimmt, das Original zu vergleichen, wird die kennzeichnenden Unterschiede der Nachbildungen auf den ersten Blick wahrnehmen. Bei Schiller hat wie auch bei uns die bearbeitende Hand schon in die übersetzende eingegriffen; um die Sprache in Fluß, Zusammenhang und Klarheit zu bringen, ist die Schärfe und Treue des Ausdrucks hier und da gegen dessen vortragsmäßige Breite zurückgetreten. Tieck, den wir nach der ersten Auflage angeführt, und Kaufmann hatten keine anderen Zwecke als die der Uebersetzung zu verfolgen; daher ihre größere Wörtlichkeit und Gedrängtheit. Das Original zählt 32 Verse, Schiller 36, Tieck 35, Kaufmann 32, Dingelstedt 36. Schiller spart nicht an eigenen und

eigenthümlichen Zuthaten, namentlich an einem Reichthum ausmalender Beiwörter, die wir nur zum Theil von ihm entlehnt; dagegen läßt er, ebenso eigenthümlich, den tiefen und treffenden Vergleich zwischen Mord und Wollust aus. Derselbe ist bei Shakspeare in Tarquin höchst anschaulich substantiirt, ja gleichsam personifizirt: dies schien uns aber auf der Bühne, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, einer Auflösung in das Abstractum zu bedürfen. Wunder muß es nehmen, daß Schiller, der in seinen eigenen Dramen die Pointirung des Schlußeffekts durch den Reim so oft gebraucht, das Selbstgespräch Macbeths ohne Reim ausgehen läßt, obwohl er im Original sich findet, sogar in einem doppelten Reimpaar. Wenn dadurch auch nicht, wie die Theatersprache sagt, der Abgang Macbeths verdorben wird, so verliert er doch gewiß an Kraft und Wirkung. Deswegen haben wir, dem Original treu bleibend, mit zwei Reimpaaren geschlossen, jedoch nicht mit der von Kaufmann gebrauchten „Schelle," die uns auf der Bühne bedenklich lauten wollte, so genau sie auch, selbst im Laute, mit Shakspeare's knell und hell zusammentrifft, und auch nicht mit dem stark, aber kurz abbrechenden männlichen Reim bei Tieck, Geläut und entbeut, sondern vielmehr mit einem männlichen Reim, Wort und fort, kräftig einsetzend und dann mit einem weiblichen, Läuten und bedeuten, in Steigerung und Verhallung des diphthongischvollen Tons schließend.

Es fehlt uns an Raum, um die Parallele zwischen den Uebersetzungen in mehr als diesem einzigen Beispiele zu ziehen. Statt dessen wenden wir uns zu einem übersichtlichen Vergleiche der drei nächstliegenden Bearbeitungen, von Schiller, von Tieck, von der unsrigen.

Was Schiller im Allgemeinen bei der Aufgabe des Bearbeitens entgegengestanden, ist in unserer Einleitung angedeutet worden: seine scharf und mächtig ausgeprägte Individualität, der bis zur Einseitigkeit ausgebildete pathetische Ton seines dichterischen Vortrags, seine mehr auf Philosophie als auf Historie gerichtete ästhetische Anschauung. Wenn diese Eigenschaften in ihren besonderen Vorzügen und Mängeln in der Bearbeitung der Racine'schen Phädra schon unverkennbar hervortreten, so ist dies bei Macbeth noch mehr

als dort der Fall, weil dies Stück in der Anlage und im Ton ihm noch weiter als jenes entgegenkam, also zur breiten Entfaltung seiner Subjectivität Raum und Gelegenheit bot. Er hat denn auch vor Allem die ganze Shakspeare'sche Sprache in den stolzen Strom seiner eigenen getaucht, so tief, daß jene in dieser oft völlig untergeht. Nicht weniger greift er in die Charakteristik mächtig und eigenmächtig ein. Wo volksthümliche Elemente hervorragen, drängt er sie idealisirend zurück; ihm gebrach der Sinn für deren Vermischung mit der Kunstpoesie, wie seine mörderische Kritik über Bürger darthut, und fast in gleichem Grade das Verständniß für die humoristischen Sprünge vom Tragischen in das Komische. Deswegen verwandelt er die Hexen, diese aus dem Moorrauch Schottlands und dem Duft der Romantik meisterhaft gewebten Gestalten, in antikisirend- klassische Schicksalsschwestern. Der verschlafene, noch halb berauschte Pförtner, dessen derbe Späße mit dem anbrechenden Tageslicht, kräftig abstechend, in die Gräuel der Mordnacht fallen, wird ein gottesfürchtiger Morgenherold, der mit seinem langen Choral die Handlung gerade in einem der gespanntesten Augenblicke unverantwortlich aufhält. Selbst das Bild Macbeths, von Shakspeare so fest hingestellt, muß sich, namentlich in den Monologen gegen das Ende des Stücks, in Reflexion auflösen lassen. Aber nicht blos in Sprache und Charakteristik, sondern auch in scenischem Detail hat sich Schiller, wo es weder nöthig noch nützlich gewesen, von Shakspeare entfernt. So gleich im ersten Auftritt: bei Shakspeare huschen die Hexen auf der Heide rasch, kaum gesehen und schon wieder verschwunden, in eilf kurz geschürzten, reimlich-gebundenen Versen vorüber, wodurch eine wirksame, das Stück charakteristisch ankündigende Introduction gewonnen wird. Schiller spinnt diese in unbegründete Breite bis zu neunundzwanzig Zeilen aus, in welchen die Hexen Betrachtungen über ihr Wesen anstellen und ihren Haß gegen Macbeth, den „edlen Helden," wie sie ihn nennen, pathetisch motiviren. Es liegt am Tage, daß durch eine solche Veränderung der Charakter des ganzen bedeutungsvollen Auftritts, die wirksame Naturmalerei Shakspeare's, ihr poetisches Halbdunkel vollkommen zerstört wird. Die Scene Macduff's am Schlusse des vierten Aufzugs ist ebenso, durch willkürliche Kürzungen

und Mißgriffe im Ausdruck, in ihrem Wesen gebrochen und in der Wirkung abgeschwächt worden; wofür der Abgang Malcolms in zwei künstlich verschlungenen Reimpaaren beiderlei Geschlechtes, die im Original nicht vorkommen, keinen Ersatz zu bieten vermag. Der fünfte Aufzug endlich, der zu durchgreifenden Aenderungen in dem äußeren Bau nöthigt, hält sich im Gange mit tastender Unsicherheit an das Original, verwischt aber dessen Farbe so häufig, daß gerade wo die höchste Wirkung durch Zusammendrängen und Steigern erforderlich war, das Ganze in losen Auftritten und Abgängen auseinander läuft.

Zeihe uns Niemand der Impietät gegen Schiller wegen eines solchen Urtheils, wie auch nicht deswegen, weil wir nach ihm einen Macbeth, eine Ilias nach Homer, versucht haben. Jenes Urtheil spricht bekanntlich Schlegel in ungleich härterer Fassung aus, und neuere Kritiker haben häufiger Schlegel Recht gegeben als Schiller in Schutz genommen, so daß eine andere Bearbeitung als die seinige wohl berechtigt erscheinen konnte. Tieck ist mit einer solchen uns vorangegangen; auf unsere Bitte hat uns der verewigte Meister, in seinem letzten Briefe an uns, die Hauptzüge mitgetheilt. Wir fanden einen tüchtigen Schritt über Schiller hinaus, an Shakspeare hinan, jedoch auch so manche jener geistreichen, aber ebenso launenhaften wie geistreichen Absonderlichkeiten, in denen sich Tieck immerwährend gefiel. Daß er Shakspeare besser verstanden und treuer übersetzt als Schiller, gesteht alle Welt zu; der Romantiker wußte mehr Englisch, kannte die Zeit und Bühne Shakspeare's besser, verfügte über ein reicheres Material zur Arbeit als der Klassiker. Dafür trug er, wie dieser idealisirende Züge, kritische und dramaturgische Lichter in das Urbild hinein, die nicht zu dessen Verherrlichung dienen. Vor allem hielt er als an einem Hauptmotiv des Stücks an der Liebe des Macbeth'schen Ehepaares fest; nicht einmal, sondern zwei, drei Male, wörtlich, eigenhändig, während er zu diktiren pflegte, schrieb er vor, daß Macbeth „ein jugendlich schöner Held" und „liebenswürdig," daß auch Lady Macbeth „jung, schön, liebenswerth" sein, und „daß ihre Liebe zu Macbeth immer deutlich werden müsse." Ulrici hat nachgewiesen, wie unhaltbar diese Auffassung ist, welche auf gleich schwachen Füßen steht, wie die berühmte

Grille, daß der König die Hauptrolle im Hamlet, dankbarer als die Hamlet's, besitze und als solche zur Geltung bringen könne. Tieck ist im Glauben an die liebenswürdige und liebende Lady Macbeth, an den jugendlich-schönen Macbeth gestorben; aber es hat unseres Wissens noch kein Schauspieler seine Ansicht sich angeeignet, gewiß keiner sie durchgesetzt. Von ihr aus construirte er den inneren Bau, die Charakteristik des Stücks in einem Style, an den Shakspeare sicher nicht gedacht. Noch willkürlicher verfuhr er in der Einrichtung: er streicht die erste Hexenscene ganz weg, so daß die Exposition in die allerdings vortreffliche, aber doch nicht entfernt so charakteristische Erzählung des verwundeten Kriegers fällt; er streicht, — unglaublich, aber wahr, — die Ermordung Banquo's; er streicht die Scene der Hekate, — Auslassungen, die das Leben des Stücks treffen und durch die Ersparniß einer oder der anderen Verwandlung in den Decorationen nicht entschuldigt werden. Ueber die Beibehaltung oder Streichung der Mordscene in Macduff's Schlosse blieb er im Zweifel; Macduff's und Malcolm's große Scene kürzte er beträchtlich. Dagegen blieb bei ihm vom letzten Aufzuge viel entbehrliches Beiwerk und ein viermaliger Wechsel des Schauplatzes, bei Schiller schon auf drei Male zurückgeführt, stehen. Wie weit sich seine Sorgfalt auch für alle Aeußerlichkeiten erstreckt, beweist seine Anordnung, daß nur die Krieger in schottischer Volkstracht, dagegen die Heerführer und Ritter in allgemein üblichem Rittercostüm zu erscheinen hätten; eine Anordnung, deren Nothwendigkeit nicht nachgewiesen scheint. Zur Localfarbe des Stücks, die Shakspeare überall deutlich und hell aufträgt, gehört auch für Macbeth, Macduff, die schottischen Edlen ein kennzeichnendes Abzeichen der Nationaltracht, natürlich nicht nackte Kniee in der Schlacht, aber der gewürfelte Mantel. Dafür spricht ein kleiner Zug in Shakspeare selbst: als im letzten Auftritt des vierten Aufzugs Rosse erscheint, sagt Malcom auf Macduff's Frage: „Wer kommt da?" — „Ein Landsmann, wenn ich gleich ihn nicht erkenne." Dies kann doch wohl nur so verstanden werden, daß der Schotte an der Tracht zu erkennen ist, ehe die noch entfernte Person am Gesicht erkannt wird. In anderen, auf die Erklärung des Textes bezüglichen Ansichten sind wir Tieck, gegen die allgemeinere

Auffassung, gefolgt. Macbeth's Ausruf: „das ist ein jammervoller Anblick," beziehen wir mit Tieck, trotz der Note in einer englischen Handschrift (looking on his hands) nicht auf die Hände Macbeth's, sondern auf das Mordgemach; Macbeth fährt gleich darauf in der Schilderung seiner That fort: „Der Eine lacht' im Schlaf" u. s. w., was natürlicher geschieht, wenn er hinaufgedeutet, wo sie vollbracht worden. Die Hände sucht er so lange wie möglich vor sich selbst zu verstecken, und erst als er allein ist, betrachtet er sie mit dem schauernden Wehruf: „Welche Hände! Sie reißen mir die Augen aus!" Die bekannten, so verschiedenartig erklärten Worte Macduff's: „Er hat keine Kinder" haben wir, auch darin mit Tieck übereinstimmend, nicht auf Macbeth bezogen, weil ja die Lady früher ihrer Kinder erwähnt, sondern auf den unverehelichten Malcolm, an den wir sie deswegen auch in unmittelbarer Anrede richten lassen: „Ihr habt keine Kinder." Möglich, daß diese Auslegung unrichtig ist; sie wird aber wenigstens dem Publikum einen bestimmten Sinn verständlich machen, während die entgegengesetzte dem Zuhörer noch mehr wie dem Erklärer zweideutig bleibt.

Doch wir verlassen diese Détails, welche ohne Schaden für die Hauptsache auf eine oder die andere Weise zurechtzulegen sind, um die Abweichungen unserer eigenen Einrichtung von den beiden Vorgängern zu bezeichnen und zu rechtfertigen.

Die erste derselben betrifft die Eintheilung des ersten und zweiten Aufzugs. Wir sind darin Tieck gefolgt, bis auf einen einzelnen Auftritt: er schließt den ersten Aufzug bei dem Aufbruch des Königs nach Macbeth's Schlosse, den zweiten, wie das Original, mit dem Auftritt zwischen Macduff, Rosse und dem alten Mann. Letzteren haben wir ganz ausgelassen; er schwächt, hinterdreinhinkend, die Wirkung des Vorigen, zieht eine neue Nebenperson, den alten Mann, unnöthiger Weise herbei, und macht einen Scenen-Wechsel nöthig, wenn er verständlich werden soll. Tieck läßt ihn freilich, wie auch Schiller gethan, ohne Verwandlung in derselben Decoration spielen, wo die vorhergehenden, so wild bewegten Auftritte sich ereignen; dies ist aber unzulässig. Das Original schreibt vor, daß „außerhalb des Schlosses" der Auftritt des alten Mannes stattfinde; er schließt sich auch nicht unmittelbar an das Vorige an, und

die Schilderung der Elementarereignisse während der Schreckensnacht kann in rechter Weise nur wirken, wenn sie im Freien, in einer ganz ruhig gewordenen Umgebung, gesprochen wird. Dieser Zweck erschien uns indeß nicht wichtig genug, um eine Verwandlung der Decoration nach dem abgeschlossenen Bilde des zweiten Aufzugs zu verlangen. Deshalb wurde der alte Mann beseitigt und was Macduff von Macbeths Krönung und Duncan's Begräbniß erzählt, dem Zeitabstande nach viel natürlicher, in den nächsten Aufzug, in das denselben eröffnende Selbstgespräch Banquo's geschoben.

Mit Ausnahme dieser Aenderung nahmen wir Tieck's Einrichtung des zweiten Aufzugs, mit geringen scenischen Erweiterungen auf. Allerdings entsteht dadurch eine wesentliche Abweichung vom Original, ein kurzer erster und langer zweiter Aufzug; allein diese Gründe fallen nicht schwer genug in's Gewicht, um die Gegengründe aufzuwiegen. Die Abweichung von Shakspeare erstreckt sich auf eine in diesem Fall unwesentliche Aeußerlichkeit; die Kürze des ersten Aufzugs schadet um so weniger, als sie in der Exposition ganz am Platze ist, und die Dauer des zweiten geht über ein nicht ungewöhnliches Maß nicht hinaus: derselbe spielt nicht mehr als 38 Minuten. In ihm ist der Königsmord vollständig enthalten und abgeschlossen, nachdem ihn der kurze Monolog Macbeths, der unseren ersten Aufzug beendigt, nur angedeutet hat. Die Lady eröffnet den zweiten Aufzug: das mächtigste Motiv des Mordes tritt also gleich bestimmt heraus. Darauf Macbeths Ankunft, das Zwiegespräch der Gatten, der Eintritt des Königs, das Mahl, die Vorbereitungen zu der That, die That selbst, und nach dem Intermezzo des Pförtners, ihre unmittelbaren Folgen, die Auflösung des ganzen Hauses, des gesammten Staates. Man sieht, die Handlung schreitet in ununterbrochenem Zusammenhang fort, sowohl äußerlich wie innerlich; warum sie durch einen Zwischenakt und eine Verwandlung zerschneiden? Jemehr sie zusammengehalten und zusammengedrängt wird, desto tiefer geht die Wirkung. Um diese zu unterstützen und das ganze Bild noch mehr abzuschließen, ziehen wir um dasselbe einen festen, großen, dunklen Rahmen: nicht ein Privatzimmer oder der offene Hof von Macbeths Schlosse, sondern

Inverneß-Hall wird auf der Bühne dargestellt, der allgemeine Sammelplatz, der große Mittelpunkt des nationalen Hauswesens, mit dem Haupteingang von außen, mit dem Eintritt zum Speisesaal, mit Seitenthüren für die Dienerschaft, mit Treppen in die Gemächer des Hausherrn, mit einer breiten Doppelstiege zu den Gast- und Ehren-Räumen, mit einem tief herabgehenden Plafond; das Ganze eine geschlossene Decoration. Da die Scene nicht wechselt, kann sie mit Fleiß und Reichthum hergestellt werden: die charakteristische Architektur läßt die angemessensten Verzierungen zu, und der Wechsel von Tageshelle, Nacht, Fackelschein und Morgengrauen giebt zu den verschiedensten Licht-Effekten Anlaß, jene wie diese mit der Stimmung und Handlung immer im Einklang. Um diese vollkommen anschaulich zu machen, verlegen wir den Mord nicht wie gewöhnlich auf eine Seite der Scene, links oder rechts, sondern in die Mitte, in den breiten, überall sichtbaren Hintergrund, und auf einen hohen Corridor. Dagegen hat man eingewendet, daß Macbeth's und der Lady Spiel erschwert und Zeit mit Auftritten und Abgängen verloren werde; beide Schwierigkeiten sind durch genaue Berechnung des Zusammenspiels, der Pausen, der Stellungen vollkommen zu beseitigen, während in unserer scenischen Einrichtung die Mordscene so anschaulich wird, wie sie, in den Coulissen angenommen, niemals herauszubringen ist. Das Publikum glaubt zu sehen, was oben, hinter den hell-beleuchteten Fenstern des Schlafgemachs, vorgeht. Daß ihr Licht auf einmal erlöscht, concentrirt den Eindruck auf einen einzigen Moment. Man hat darin einen melodramatischen Theater-Effekt, Shakspeare's unwürdig, finden wollen; wogegen sich denn doch wohl einwenden läßt, daß es keineswegs unnatürlich oder manierirt erscheint, wenn am Lager des Königs eine Ampel brennt, und ebensowenig, wenn der Mord bei oder nach seiner Arbeit die Ampel nicht fortbrennen läßt.

Im dritten Aufzug erlaubt sich unsere scenische Anordnung, wie im zweiten, eine wesentliche Abweichung von der herkömmlichen Bühnen-Praxis und kehrt zu Schiller's ursprünglicher, aber doch überall verbalhornter Vorschrift zurück. Banquo's Geist pflegt am Ende der Tafel zu erscheinen. In England tritt er aus einer Säule hervor, welche, in zwei Cylinder-Hälften sich auseinanderschlagend,

den steinernen Gast gleichsam aus dem Stein, von gleicher, dunkler Farbe wie dieser, sich entwickeln und ebenso verschwinden läßt. Beide Arten haben uns nicht befriedigt. Das Aufsteigen aus der Versenkung ist für den eben erst ermordeten Banquo sinnlich passender, und sein Platz inmitten der Gäste, hinter dem Tische, ungleich besser gewählt, wie an dem einen, freien Ende. Nur muß darauf gesehen werden, daß er steht, und zwar erhöht steht, indeß die übrigen Gäste sitzen; was durch eine, auf der Versenkung angebohrte Stufe leicht bewerkstelligt wird. Die Tafel sei möglichst zahlreich besetzt, an beiden Seiten, nicht blos, wie nach altem Theater-Brauch, auf der dem Publikum zugewendeten. Am einen Ende sitzt die Lady; Macbeth hat, ihr gegenüber, das ganze Proscenium für sich allein. Banquo steigt zwischen beiden empor, als Mittelpunkt und Spitze des ganzen Bildes. Dieses gewinnt dadurch, daß die Gäste dem Publikum theils den Rücken, theils das Profil, theils das Gesicht zeigen, an Mannigfaltigkeit der Motive und wechselt ab von der größten Würde und Ruhe der Haltung, wie sie an einem jungen, noch streng über Etikette wachenden Hofe behauptet wird, bis zu leidenschaftlichster Spannung, Verwirrung, vollständiger Auflösung.

Unser vierter Aufzug bietet drei Restaurationen: die Hexenküche, der Ueberfall von Macduff's Schloß, Malcolm's Probe. Die Hexen werden mit allerlei Decorations- und Maschinen-Künsten in ihre Theater-Rechte wieder eingesetzt; Hekate, die unter Tieck's Händen zur Statistin zusammenschrumpft, erhält ihre Rede zurück (im Original III, 5; bei Schiller IV, 2; bei Dingelstedt IV, 1) jedoch mit Aenderung des Textes. Von mehr Belang und vielseitig angefochten ist die Wiederaufnahme der Mordscene in Macduff's Schloß. Weder Schröder noch Schiller behält dieselbe bei, während Tieck zwischen gänzlichem Auslassen und theilweisem Geben schwankt; vor unserer Bearbeitung hat, so viel wir wissen, die deutsche Bühne diese Scene niemals gekannt. Wir glauben, daß sie so wenig fehlen darf, wie die Ermordung Banquo's, da sie zu den bedeutendsten Momenten des ganzen Stücks gehört, wie sie der Dichter demgemäß auch behandelt hat. Sie steht auf der Höhe des dramatischen Baues, bildet die Peripetie und zugleich die unerläßliche Verbindung zweier

Scenen, die sonst unvermittelt aufeinander stoßen, die in der Höhle der Hexen und die am englischen Hofe. Außerdem enthält sie ein für Macbeth und Macduff gleich wichtiges Motiv, berührt also die beiden, in ihrem Gegensatze einander bedingenden Träger des Gleichgewichts des Ganzen: Macbeth's letzter und weitester Schritt auf der Bahn des Verbrechens muß vom Publikum gesehen, nicht blos gehört werden; ebenso Macduff's Verlust, wenn sein leidenschaftlicher Ausbruch, der gleich darauf folgt, nicht verloren gehen soll. Daß Shakspeare in diesem Sinn die Scene betrachtet und angelegt hat, beweist die häufige Rückkehr zu ihr. Im fünften Aufzug sagt die nachtwandelnde Lady:

„Macduff hatte eine Frau;
Wo ist sie? Wollen diese Hände nimmer
Rein werden?"

Desgleichen Macbeth zu Macduff:

„Du bist der Einzige von allen Menschen,
Den ich vermeide. Meine Seele ist
Mit Deinem Blut genug beladen. Lebe!"

Ein Bild, das bis zum letzten Ende so lebhaft vor den Augen der Hauptpersonen steht, muß auch an denen des Zuschauers vorübergehen; es zu verhüllen, giebt es keinen Grund, nicht einmal einen Vorwand mehr. Daß der Mord eines Kindes auf offener Bühne einen gräßlichen Eindruck macht, ist allerdings wahr; allein der Dichter beabsichtigt einen solchen, um so scharf wie möglich den sittlichen Untergang seines Helden zu bezeichnen. Außerdem wird sowohl das Peinliche des Anblicks, wie die Schwierigkeit scenischer Ausführung vermieden, wenn das Kind nahe an der Coulisse zusammensinkt, so daß es die Mutter sogleich hinaustragen oder in den Armen abführen kann. Die gewöhnlichen Ausflüchte der Faulheit, daß es bedenklich sei, Kinder viel reden zu lassen, oder daß jeder mögliche Scenen-Wechsel vermieden werden solle, sind nun vollends nichtig. Wenn das Kind geschickt spricht, mit oder ohne fremde Anweisung, stören seine Worte nicht nur nicht, sondern sie fördern und erfrischen. Die Verwandlung endlich ersparen, heißt dies Mal die Arbeit erschweren, nicht erleichtern: die Zimmer-Decoration aus Macduff's Schloß kann ganz kurz, auf eine Coulisse,

vor der Hexenküche vorfallen, und dann hinter derselben der englische Park bequem und zierlich hingestellt werden, mit dem wir in die helle, heitere Luft des Stücks aufathmend eintreten.

Auch dies tröstliche Fleckchen blauen Himmels in dem Nachtgemälde haben wir erst herzustellen gehabt. Schiller hatte geändert, Andere in Schiller gestrichen, so daß von Shakspeare wenig übrig geblieben. Und doch schlägt gerade dieser Auftritt überall so gewaltig durch, daß Macduff den Preis des Abends am Schluß des vierten Aufzugs davonzutragen pflegt, vielleicht weniger durch sein Verdienst, als durch die Schuld Macbeth's. Shakspeare hat mit augenscheinlicher Vorliebe diesen höchst eigenthümlichen Auftritt angelegt und eben so reich mit feinen Zügen, wie mit reinen, wohlthuend abstechenden Farben ausgestattet. In Macduff ruht die Versöhnung, auf ihn führt die Perspektive des Stücks; er ist der „Gutmacher," wie die bezeichnende Zigeunersprache des Theater-Völkleins sagt. Deswegen hat Meister Shakspeare sein Bild so hell und so hoch wie möglich hingestellt und von Anfang an, — Macduff zuerst faßt Argwohn wider Macbeth, — als Gegensatz zu diesem die dankbare Lichtgestalt im Vordergrund gehalten. Dieser Spur nachgehend und auf einen unverkümmerten Aktschluß zielend, haben wir die letzte Rede an Macduff gegeben, während sie im Original und bei Schiller Malcolm zugetheilt wird. Eine leichte Umsetzung der zwei Schluß-Sätze wirkt besser, als ein brutaler Strich mit dem Rothstift, der Malcolm ein paar schöne Verse vor dem Mund abschneidet; Malcolm verliert nichts, Macduff gewinnt.

Zum fünften Aufzug gehen wir, nicht ohne Bedenken, über; denn hier haust unsere Einrichtung schärfer als jede andere, sie erlaubt sich keine willkürlichen, aber wesentliche Aenderungen des Originals, Zuerst haben wir, häufiger als zuvor, die Scheere angelegt: viele Reden sind weggeblieben, aus sieben Scenen drei geworden; der junge Seyton ist um seine Grabschrift gekommen, die, bei aller Schönheit, zum Theil wohl auch als Compliment Shakspeare's an seine englischen Landsleute gegenüber den unbeliebten Schotten gelten darf, Malcolm büßt seine salbungsreiche Thronrede ein, — kurz, wir drängen mit Hast zum Ende, durch

Erfahrung belehrt, daß der im raschen Rollen begriffene Stein nicht früh genug fallen kann. Alsdann stellt sich unsere scenische Architektur anders, als die von Shakspeare, Schiller, Tieck: sie fangen mit dem Nachtstück der schlafwandelnden Lady an, wir mit dem Anzug des britischen Heeres. Dazu bestimmt uns die Absicht, Lady Macbeth und Macbeth, die nicht mehr zusammen erscheinen, wenigstens in ihren einzelnen Scenen beisammen zu halten und den Eindruck der Schlafwandlerin nicht durch die Trompetensignale im Birnamwald zu verwischen. Außerdem gewinnen wir auf diesem Wege an scenischen Hilfsmitteln: wir brauchen nur drei Schauplätze, gegen Shakspeare's sieben, Schiller's vier, Tieck's fünf, und können hinter dem kurzen Zimmer Macbeth's das Schlachtfeld, Bergfeste Dunsinan und ihre Umgebung, breit und malerisch hinstellen. Endlich reiht sich in unserer Anordnung das Zusammengehörige aneinander, das Ensemble folgt auf das Einzelne: zuerst kommt die eine Seite, Macduff mit den Seinigen, dann die andere, der verlassene Macbeth und sein Weib, am Schlafe gestraft, wie sie am Schlafe gesündigt, und zuletzt beider Seiten Begegnung, ungestört und unzerstückelt zur Anschauung. Diese Begegnung, den Massenkampf und die Einzel-Gefechte drängen wir keineswegs zurück und hinter die Scene: nach unserer Anordnung entwickelt sich sowohl der Angriffsplan wie die Vertheidigung durchaus bestimmt und übersichtlich, und die Schlacht selbst wird gesehen, nicht erzählt, auch nicht angedeutet. Dergleichen Bilder sind am Schluß großer Theater-Abende und auf der Bühne durchaus am rechten Ort, und es beweist gar nichts gegen sie, sondern nur gegen die Pinsel, welche sie nicht zu behandeln wissen, wenn Störung anstatt Wirkung entsteht, weil die Haupthelden so vorsichtig fechten, daß sie sich beileibe nicht treffen, ihre Krieger hingegen sich im Ernst in die Haare gerathen und zur Wonne aller Engel im Paradiese über ihre Sporen und Schilde fallend alle Viere gen Himmel strecken. Lernt fechten, und das Publikum wird Eure Schlachten nicht auslachen!

Wir sind zu Ende; nur sei es noch vergönnt, dem Wiener Kritiker, welcher nach der dortigen Aufführung in Nro. 331 der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 25. November 1856 unsere

Einrichtung wohlwollend bespricht, auf einige Einzelnheiten zu erwidern. Daß bei uns der Birnam-Wald nicht wandelt und das Schlußgefecht in, nicht vor der Bergfeste Macbeth's vor sich geht, sind Mißverständnisse; unsere Bearbeitung verlegt letzteres nicht in, sondern vor die Mauern Dunsinanes, und läßt die grünen Zweige sowohl abhauen wie erscheinen, aber freilich in die Coulisse abgeworfen werden. Wenn die Wiener Darstellung das scenische und theatralische Moment in unserer Einrichtung überwiegend erscheinen ließ, so daß das dramatische darunter gelitten, so war daran wohl weniger die Einrichtung schuld, als vielleicht zu gleichen Theilen die, in den Hauptrollen dem Kritiker selbst nicht genügende Aufführung, und die räumlichen Verhältnisse der Burg, welche in scenischer Hinsicht das „erste Theater Deutschlands" zur letzten Schaubühne der europäischen Hauptstädte gemacht haben. In diese Verhältnisse eingezwängt, erscheint freilich leicht jeder scenische Rahmen überladen, und schon die Tragödie an und für sich nimmt sich darin aus wie ein lebensgroßes Historienbild in dem Dachkämmerlein von Lorenz Kindlein dem armen Poeten. Was die Zuthat zu unserer Bearbeitung anbetrifft, — daß in Macbeth's letztem Monolog auf das Stichwort: „Morden und wieder Morden!" alle Geister seiner Gemordeten in einem Tableau hinter einem Gazeschleier sekundenlang sichtbar werden, — so erscheint uns dieselbe keineswegs als Verbesserung, und zwar nicht um deswillen, weil sie von unserer Bearbeitung abweicht, sondern weil sie Shakspeare widerspricht. So recht Kaulbach hatte, diese Vision in seinem Bild zu Macbeth aufzunehmen, weil er, der Maler, nur neben einander, nicht nach einander seine Stoffe darzustellen vermag und dadurch genöthigt wird, die in der Zeit verschiedenen Momente einer Handlung im Raum zusammenzudrängen, so unnöthig und verfehlt war es, auf der Bühne die Opfer, die das Publikum einzeln fallen gesehen, noch einmal als Bild zu zeigen. Das Shakspeare-Drama kennt, eben weil es Drama ist, keine Vision. Shakspeare macht eine Menge Gespenster, Schatten, Geister, gute wie böse, ernste wie lustige; aber auch sie haben noch dramatisches Fleisch und Blut, individuelle Physiognomie, charakteristische Race: sie gehen und stehen, sie reden, sie handeln. So Hamlet's Vater, der Geist des

Cäsar, die Schatten, welche Richard im Zelt erscheinen; so Puck im Sommernachtstraum und Ariel im Sturm; so in Macbeth selbst Banquo, die Hexen, die Erscheinungen aus dem Zauberkessel. Von ihnen allen bis zu einer Ballet-Gruppe ist ein gewaltiger Unterschied, und jene können neben dieser nur verlieren, während sie doch nicht wirksam wird. Hätte Shakspeare noch mehr Geister gegen Macbeth gebraucht, er würde sie von freien Stücken gerufen haben; octroyiren läßt er sich keine.

Wir schließen mit einer Bemerkung über die Mitwirkung verwandter Künste, die wir in Anspruch genommen haben. Die musikalische Versuchung lag nahe genug: schon vor Chelard's und Verdi's Opern-Macbeth waren Compositionen zu dem Schauspiel erschienen, z. B. von Stegmann die von Bürger gedichteten Hexen-Chöre. Wir sind diesen aus dem Weg gegangen; die Hexen müssen reden, nicht singen. Was wir von Musik gebraucht haben, beschränkt sich auf Chelard's Ouverture, die gut und voll einleitet, auf einige, sehr discret gehaltene Musikstücke, welche, von dem zweiten Kapellmeister der Münchener Hofbühne, F. W. Meyer, aus Vorhandenem zusammengestellt, die Beschwörungsformeln der Hexen und die Erscheinung der Könige hinter der Scene begleiten, und auf die herkömmlichen Schlacht- und Sieges-Signale, Königs- und Banket-Grüße. Auch die Zwischenakts-Stücke waren kurz, aber bezeichnend ausgewählt; die ganze Vorstellung dauerte das erste Mal zehn Minuten über drei Stunden, bei jeder Wiederholung genau drei Stunden.

Für Decorationen und Garderobe sind uns die berühmten Illustrationen Kaulbach's und des Meisters mündliche Anweisungen von außerordentlichem Vortheil gewesen. Unter seinem Auge hat Döll ein Heidebild und eine Hexenhöhle gemalt, die wie Rottmann'sche Bilder, voll epischer Stimmung, anzuschauen waren. Auch Quaglio's Halle von Inverneß fand verdienten Beifall. Seitz'ens Figurinen für Costüme, Rüstungen, Helme, Schilde wünschten wir jeder Bühne; sie verbinden geschichtliche Treue mit malerischer Wirksamkeit zu einem, nicht warm genug zu empfehlenden Ganzen.

Es wäre unbillig und undankbar der darstellenden Künstler

nicht zu erwähnen, welche die neue Bearbeitung Macbeth's zuerst und mit dem glücklichsten Erfolge auf die deutsche Bühne gebracht. Da unser Lob für München bestochen erscheinen könnte, führen wir nur Namen an: Dahn spielte den Macbeth, die Damböck die Lady, Richter den Macduff, Constanze Dahn Lady Macduff, Jost Duncan, Büttgen Banquo, Straßmann Malcolm. In Dresden trugen Dawison als Macbeth, die Berg als Lady, Emil Devrient als Macduff, ein unerreichtes Kleeblatt, mit großen Ehren die Darstellung, wie in Wien die Rettich, in Frankfurt die Janauschek um die Rolle der Lady sich verdient gemacht. Gabillon als Macbeth gefiel in Wien, wenn auch nicht ungetheilt. Andere Besetzungen sind uns nicht bekannt geworden. Ob das Stück in jetziger Gestalt auf dem Repertoire sich erhält und seinen Weg über die Bühne fortsetzt, mag die Folge lehren.

Der Sturm.

Schauspiel in drei Aufzügen

von

Shakspeare.

Nach Schlegel's Uebersetzung

für die deutsche Bühne eingerichtet.

Die dazu gehörige Musik ist von dem K. Pr. Hofkapellmeister,

Herrn **Wilhelm Taubert.**

Personen.

Alonso, König von Neapel.
Sebastian, sein Bruder.
Ferdinand, sein Sohn.
Prospero, der rechtmäßige Herzog von Mailand.
Miranda, dessen Tochter.
Antonio, dessen Bruder, unrechtmäßiger Herzog von Mailand.
Ariel, Luftgeist.
Gonzalo, des Königs Rath.
Caliban, Prosperos Sklave.
Trinculo, des Königs Narr.
Stephano, des Königs Kellermeister.
Hofherren, Schiffsmannschaft, Diener.
Geister und Erscheinungen.

Schauplatz: Zu Anfang die See, hernach eine unbewohnte Insel.

NB. Rechts und links vom Schauspieler aus genommen.

Erster Aufzug.

Erste Szene.

Ouverture mit Tableaux.

Nach den ersten Takten der Ouverture geht der Vorhang auf. Die Bühne, in ansehnlicher Tiefe benützt, stellt das offene Meer an einer Felsenküste dar. Zwei hohe Felsenbogen, auf erste und zweite Kulisse, rahmen das Bild ein. Steil abfallende und spitze Klippen, den Scheiternden unnahbar, sind hier und da in das Meer und auf das im Proszenium angenommene Ufer zerstreut. Breite Wellenstreifen gehen über die ganze Bühne, das rothe Licht der im Sinken begriffenen Sonne abspiegelnd. Im Hintergrunde sieht man bald nach Aufgehen des Vorhangs die neapolitanische Flotte, sechs bis acht Schiffe mit schwellenden Segeln, theils hinter, theils neben einander gruppirt, langsam von links nach rechts vorüberziehen. Sobald das letzte verschwindet, unmittelbar nachdem die Sonne untergegangen, rollt ein ferner Donner über die Bühne. Die Musik geht in verworrene Sturmlaute über. Es wird dunkel; schwarze Gewitterwolken fallen herab, Meer und Felsen einhüllend. Die vorher ruhigen Wellen werden bewegt; hier und da taucht eine dunkle Erscheinung, ein Meergott, auf der Muschel blasend, auf. Ebenso ziehen in den Wolken Luftgeister rasch vorüber; zuletzt, unmittelbar vor, fast über dem Schiffe des Königs schwebend, erscheint **Ariel**, auf seinem Saitenspiel eine Sturmweise anschlagend. Als das Schiff sichtbar wird, ist unter fortdauerndem und wachsendem Blitz und Donner die Bühnenbeleuchtung, ebenso auch der Kronleuchter im Zuschauer-Raum, auf völlige Nacht gestellt worden. Das Schiff des Königs kommt im Hintergrunde von links nach rechts in unstäter Bewegung, Mast und Segel auf und ab schwankend. Am Helm ist eine Laterne aufgesteckt. Ariel zieht ihm voran. Ihm folgend, wird das Schiff den Klippen zugetrieben, verschwindet einen Augenblick in der hintersten Kulisse links, und taucht, rechts, eine Kulisse weiter vorn, wieder auf, jedoch mit zerbrochenem Mast und zerrissenem Segel: die Pfeife des Bootsmannes tönt schrillend durch die Musik, durch das Sprachrohr des Kapitäns schallt verhallender Hilferuf. Das Schiff wird jetzt von rechts nach links, vom Hintergrunde nach

vorn getrieben; man sieht die Schiffbrüchigen darauf knieen, die Hände gen Himmel gestreckt, und die Matrosen arbeiten. Die Gewitterwolken (Vorhänge, hinter welchen die nächste Dekoration vorbereitet wird) sind inzwischen immer weiter vorgefallen, die Wellen immer höher gestiegen. Zuletzt fährt ein Blitz in den Rumpf des Schiffes; darauf starker Einschlagdonner, das Schiff bricht in Trümmer (welche hinter den Wellenstreifen versinken), die Mannschaft, hier und da auftauchend, geht unter mit Wehruf, worin Alonso's, Gonzalo's, Stephano's Stimmen vernommen werden. Ariel ist in den Wolken verschwunden. Ein dunkler Gewittervorhang hat das ganze Bild verhüllt, hinter welchem möglichst schnell die nächste Dekoration gestellt wird. Sobald sie steht, gehen die Wolkenvorhänge auf, das mit voller Tageshelle beleuchtete Bild der nächsten Szene entwickelnd.

Zweite Szene.

Die Zauberinsel; Platz vor Prospero's Zelte.

Im Gegensatz zu dem Sturmbild eine sehr ruhige Szenerie. Hoher Laubbogen, durch welchen man in das weite, blaue Meer mit sanften Küstenabhängen sieht. Zur Seite rechts vorne der mit einem rothen Vorhang verdeckte Eingang zu Prospero's Zelte, davor weiße Marmorsäulen, mit Epheu und Weinlaub umrankt, und einige Stufen; daneben ganz vorn rechts eine Steinbank. Im Hintergrunde links der vergitterte, niedere Zugang zu Caliban's Grotte, von Stechpalmen und Disteln umgeben.

Erster Auftritt.

Prospero und **Miranda.**

(aus der Zelle kommend)

Miranda.

Wenn eure Kunst, mein liebster Vater, so
Die wilden Wasser toben hieß, so stillt sie.
Der Himmel, schien es, wollte Schwefel regnen,
Wenn nicht die See, zur Stirn der Veste steigend,
Sein Feuer löschte. O! ich litt mit ihnen,
Die ich so leiden sah: ein wackres Schiff,

Das sicher herrliche Geschöpfe trug,
In Stücke ganz zerschmettert! Ihr Geschrei
Ging mir ans Herz. Die Armen, sie versanken!
Wär' ich ein Gott der Macht gewesen, lieber
Hätt' ich die See versenket in den Grund,
Eh' sie das gute Schiff verschlingen dürfen,
Sammt allen Seelen drinnen.

Prospero.

Fasse dich
Von deinem Schreck! Sag deinem weichen Herzen:
Kein Leid geschah.

Miranda.
(mit zweifelndem Ton)

O Tag des Weh's!

Prospero.
(bestätigend)

Kein Leid.
Ich that dies alles nur aus Sorg' um dich,
Mein Theuerstes, dich, meine gute Tochter,
Die du dich selbst nicht kennst, nicht weißt,
Woher ich bin, und daß ich etwas Höher's
Als Prospero, Herr dieser armen Zelle,
Und als dein Vater.

Miranda.

Mehr zu wissen kam
Mir niemals in den Sinn.

Prospero.

Doch ist es Zeit,
Dir mehr zu offenbaren. Leih die Hand
Und nimm den Zaubermantel von mir.
(sie nimmt ihm den Mantel ab und legt ihn auf die Bank)
So!

Da lieg nun, meine Kunst! Du, trockne dir
Die Augen, sei getrost. Das grause Schauspiel
Des Schiffbruchs, das dein Mitleid tief erregte,
Hat meine Kunst so sicher angeordnet,
Daß keine Seele —

(da Miranda ihn zweifelnd anblickt)

nein, kein Haar gekrümmt
Ist irgend einer Kreatur im Schiff,
Die schrein du hörtest, die du sinken sahst.
Setz dich! Du mußt nun mehr erfahren.

(Beide setzen sich auf die Bank)

Miranda.

Oft
Begannt ihr mir zu sagen, wer ich bin.
Doch bracht ihr ab, ließt mich vergebens sinnen,
Und schlosset: Wart! noch nicht!

Prospero.

Die Stund' ist da,
Ja die Minute fordert dein Gehör.
Horch auf und merke! Kannst du einer Zeit
Gedenken, eh' zu dieser Zell' wir kamen?

Miranda.

Ich kann es allerdings.

Prospero.

Allein woran?
An andern Häusern oder andern Menschen?
Nenn' irgend einen Schatten mir, ein Bild,
Das dir im Sinn geblieben.

Miranda.

(sich in Gedanken verlierend)

Weit zurück,

Und eher wie ein Traum als wie Gewißheit
Liegt die Erinnerung. Besaß ich nicht
Vier bis fünf Frauen einst zu meiner Wartung?

Prospero.

Die hattest du, und mehr! Zwölf Jahre sind es,
Da war dein Vater Mailands Herzog, und
Ein mächt'ger Fürst.

Miranda.

Seid ihr denn nicht mein Vater?

Prospero.

Ein Tugendbild war deine Mutter, und
Sie gab dich mir als Tochter, doch dein Vater
War Mailands Herzog; du bist seine Erbin,
Prinzessin, nichts Geringeres.

Miranda.

O Himmel,
Welch Misgeschick, daß wir von dannen mußten!
Wie, oder war's zum Glücke?

Prospero.

Beides, Liebe.
Das Misgeschick vertrieb uns, wie du sagst,
Doch unser gutes Glück half uns hieher.

Miranda.

Wie blutet mir das Herz, wenn ich bedenke,
Wie viel Beschwer ich damals euch gemacht,
Ein hilflos Kind. Allein beliebt's euch, weiter?

Prospero.

Mein Bruder und dein Ohm — er hieß Antonio —
Ich bitte dich, gieb Achtung! — Daß ein Bruder
So treulos sein kann! — Ihm, den ich nächst dir

Vor aller Welt geliebt, hatt' ich die Führung
Des Landes anvertraut, indessen ich
Der freien Künste nur beflissen war
Und in geheimes Forschen ganz versunken.
Dein falscher Oheim — doch du merkst nicht auf?

Miranda.

Mein Vater, sehr genau.

Prospero.

Sobald er wußte,
Wie man Gesuche abschlägt und gewährt,
Wen man erhöhen muß im Regiment
Und wen als üpp'gen Schößling fällen: schuf er
Geschöpfe um, die mir gehörten. So
Hatt' er der Diener und des Dienstes Schlüssel,
Und stimmte jedes Herz zu jener Weise,
Die seinem Ohr gefiel; er war das Epheu,
Das meinen herzoglichen Stamm umstrickte,
Mein Grün aussaugend. Aber hörst du auch?

Miranda.

O lieber Herr, ich thu's.

Prospero.

Ich bitte dich, gieb Achtung.
Indeß ich so mein Herrscheramt versäumte,
Und meinem Volk entfremdet ward, erwachte
In meinem Bruder böser Trieb. Er glaubte,
Er sei der Herzog selbst, sein Ehrgeiz wuchs —
Hörst du?

Miranda.

Herr, die Geschichte könnte Taubheit heilen.

Prospero.

Er macht den Anschlag, unumschränkter Herzog
An meiner Statt zu werden. Insgeheim
Verbündet er sich mit Neapels König,
Sein freies Herzogthum, mein armes Mailand,
Zu schnödem Dienst und zum Tribut erniedernd.
Hör', was er sich bedungen, und den Ausgang;
Dann sage mir, ob das ein Bruder war.
Neapels König, mein geschworner Feind,
Willfahrt dem Antrag meines Bruders: nämlich
Mich und die Meinen aus dem Herzogthum
Zu treiben, und als Lehn das schöne Mailand
Sammt allen Würden ihm zu übertragen.
Drauf, als man ein Verrätherheer geworben,
In dunkler Nacht, geeignet zu der That,
Schloß nun Antonio Mailands Thore auf,
Und in der mitternächt'gen Stille rissen
Die Diener seines Anschlags uns hinweg,
Mich, und dich weinend Kind.

Miranda.

Ach welcher Jammer!
Ich, die vergessen, wie ich damals weinte,
Ich weine jetzt auf's neu'; es ist ein Bild,
Das Thränen mir erpreßt. Doch warum brachten
Sie nicht zur Stund' uns um?

Prospero.

Du fragst mit Recht:
Was du gehört, rechtfertigt deinen Zweifel.
Sie wagten nicht — so liebte mich mein Volk —
Der That solch blutig Siegel aufzudrücken,

Und übertünchten ihren schnöden Zweck.
Sie schleppten uns an eines Schiffes Bord,
Und ein paar Meilen seewärts, nahmen dort
Ein elend' Fahrzeug ohne Mast und Segel,
Nur ein Geripp von Boot, selbst von den Ratzen
Aus Furcht geräumt: drin setzten sie uns aus,
In das Gebrüll der See zu weinen und
Zu seufzen mit den Winden, deren Seufzer
Mitleidig weh uns that.

Miranda.

Ach, welche Noth
Macht' ich euch damals, Vater!

Prospero.

Nein, ein Engel
Warst du, der mich erhielt! Du lächeltest,
Beseelt mit Unerschrockenheit vom Himmel,
Wenn ich, die See mit salz'gen Tropfen füllend,
Schier meiner Last erlag; dein Anblick gab
Mir Kraft zum Widerstand, um zu ertragen,
Was auch das Schicksal mir beschieden hatte.

Miranda.

Wie kamen wir an Land?

Prospero.

Durch Gottes Lenkung.
Wir hatten etwas Speis' und frisches Wasser,
Das uns ein edler Neapolitaner,
Gonzalo, zum Vollstrecker ihres Plans
Erwählt, aus Mitleid gab, nebst reichen Kleidern,
Und Leinwand, allerlei Geräth und Zeug,
Das später viel genützt. Auch ließ er mir,

Da ihm bekannt, ich liebe meine Bücher,
Gar viele Bände meines Büchersaals,
Mehr werth mir als mein ganzes Herzogthum.
(Miranda will aufstehen. Prospero zieht sie nieder)
Bleib still, und hör' das Ende unsrer Noth.
Wir landeten an diesem Eiland; hier
Hab' ich, dein Meister, weiter dich gebracht,
Als andre Fürstenkinder, die mehr Muße
Zu eitler Lust und schlecht're Lehrer haben.

Miranda.

Der Himmel lohn' euch das! Doch nun, ich bitt' euch:
(Denn stets noch tobt mir's im Gemüth) warum
Erregtet ihr den Sturm?

Prospero.

Auch das erfahre.
Durch seltne Schickung hat das güt'ge Glück,
Jetzt meine günst'ge Herrin, meine Feinde
An diesen Strand gebracht; mir zeigt die Kunde
Der Zukunft an, es steige zum Zenith
Mein Stern empor; versäum' ich's aber jetzt
Und nütze seinen Einfluß nicht, so richtet
Mein Glück sich nie mehr auf.
(Musik)
Hier laß dein Fragen.
Dich schläfert: deine Müdigkeit ist gut,
Drum gieb ihr nach. Ich weiß, du kannst nicht anders.
(Miranda entschläft auf der Bank. Prospero nimmt Mantel und Stab wieder und erhebt sich)
Mein Diener Ariel, komm! Ich bin bereit.

Zweiter Auftritt.

Vorige. Ariel (von links).

Ariel. *)

Heil, großer Meister! Heil dir, weiser Herr!
Ich komme, deinen Winken zu begegnen.
Sei's fliegen, schwimmen, in das Feuer tauchen,
Auf krausen Wolken fahren: schalte nur
Durch dein gewaltig Wort mit Ariels Kunst
Und allen seinen Kräften.

Prospero.

Hast du, Geist,
Den Sturm vollbracht, genau wie ich's befahl?

Ariel.

In jedem Stück. Ich enterte das Schiff
Des Königs; bald am Schnabel, bald im Bauch,
Auf dem Verdeck, in jeglicher Kajüte
Flammt' ich Entsetzen; oft zertheilt' ich mich
Und brannt' an vielen Stellen; auf dem Mast,
An Helm' und Steuer glüht' ich abgesondert,
Und floß dann wiederum in eins zusammen.
Des Donnergottes Blitze sind nicht schneller
Und Blick=entrinnender; die Schwefelgluth
Und dann die lauten Donnerschläge stürmten
Auf den gewaltigen Neptun und machten
Erbeben seine kühnen Wogen, ja
Den grimmen Dreizack wanken.

---

*) Stellung:

Miranda auf der Bank.	Prospero.	Ariel.
0	0	0

Prospero.

Wack'rer Geist!
Blieb Jemand fest und standhaft, daß der Aufruhr
Ihm nicht den Sinn verwirrte?

Ariel.

Keine Seele,
Die nicht ein Fieber gleich den Todten fühlte
Und Streiche der Verzweiflung übte. Alle
Bis auf das Seevolk, sprangen in die Fluth,
Und flohn das Schiff, Ein Feuermeer durch mich.
Der Sohn des Königs, Ferdinand, — sein Haar
Emporgesträubt wie Binsen, nicht wie Haar, —
Sprang vor den Andern, schrie: die Höll' ist los
Und alle Teufel hier!

Prospero.

Recht, lieber Geist!
Und dies geschah doch nah' beim Strand?

Ariel.

Ganz dicht.

Prospero.

Und sie sind unversehrt?

Ariel.

Kein Haar gekrümmt,
Kein Fleck an den Gewändern, die sie tragen,
Die frischer wie zuvor. Wie du mich hießest,
Zerstreut' ich sie in Rotten auf der Insel.
Den Sohn des Königs landet' ich allein
Und ließ ihn dort, die Luft mit Seufzern kühlend;
In einem öden Winkel sitzt er, schlingt
Betrübt die Arme unter. (die Arme unterschlagend)

Prospero.

Was geschah,
Sag, mit dem Schiff des Königs, den Matrosen,
Der Flotte ganzem Rest?

Ariel.

Des Königs Schiff
Liegt still geborgen in der tiefen Bucht,
Wo du mich einst um Mitternacht geheißen
Thau holen von den stürmischen Bermudas;
Die Mannschaft sicher in den Raum gepackt,
Durch meinen Zauber und die eig'ne Arbeit
In Schlaf versetzt; der Rest der Flotte endlich,
Den ich zerstreut, hat wieder sich vereinigt,
Und kehrt schon auf der Mittelländ'schen Welle
Voll tiefer Trauer nach Neapel heim,
Im Wahne, daß sie ihres Königs Schiff
Versinken sah'n sammt seinem hohen Haupte.

Prospero.

Dein Auftrag, Ariel, ist genau erfüllt,
Doch giebt's noch mehr zu thun. Was ist's am Tage?

Ariel.

Schon über Mittagszeit.

Prospero.

Zwei Stundengläser
Auf's wenigste. Die Zeit von jetzt bis sechs
Bedürfen wir zu kostbarem Gebrauch.

Ariel.

(sich verdrüßlich abwendend)

Mehr Arbeit noch? Da du mir Mühe giebst,
So laß mich dich an dein Versprechen mahnen,
Das immer nicht erfüllt ist.

Prospero.

Seht doch! Murrst du?
Was kannst du denn verlangen?

Ariel.

Meine Freiheit!

Prospero.

Eh' deine Zeit herum? Kein Wort!

Ariel.

(eindringlich) O bitte!
Bedenk', ich hab dir immer brav gehorcht,
Dich nie belogen, nichts im Dienst versehen,
Niemals geschmollt. Dafür versprachst du mir
Ein volles Jahr Erlaß.

Prospero.

Vergissest du,
Von welcher Qual ich dich befreite?

Ariel.

(verwirrt)

Nein!

Prospero.

Du lügst, boshafter Geist! Vergaßest du
Die Hexe Sycorax, die Neid und Alter
In einen Reif gekrümmt? Vergaß'st du sie?

Ariel.

Nein Herr!

Prospero.

Ja, sag' ich. Sprich, wo war sie her?

Ariel.

Aus Algier, Herr!

Prospero.

So muß ich dir einmal

In jedem Mond vorhalten, was du bist;
Denn du vergißt es sonst. Die arge Hexe,
Die Sycorax, ward für unzähl'ge Frevel
Und Zauberei'n, wovor ein menschlich Ohr
Erschrecken muß, von Algier, wie du weißt,
Verbannt; um Eines willen, das sie that,
Verschonte man ihr Leben. Ist's nicht so?

Ariel.
(kleinlaut)

Ja Herr.

Prospero.

Die Unholdin ward schwanger hergebracht.
Hier ließen sie die Schiffer. Du, mein Sklav,
(So sagst du selbst aus) warst ihr Diener damals.
Allein da du, ein allzuzarter Geist,
Dich ihrem strengen Dienst entzogst, verschloß sie
Mit ihrer stärkern Diener Hülfe dich
In einen Fichtenstamm; ein Dutzend Jahre
Hielt diese Kluft dich peinlich eingeklemmt.
Sie starb in dieser Zeit und ließ dich da,
Wo du Gestöhn ausstießest, unablässig,
Wie Mühlenräder klappern. Damals zierte
(Bis auf den scheck'gen Wechselbalg, den Sohn,
Den sie hier warf) noch kein lebendig Wesen
Dieß Eiland.

Ariel.

Freilich, Caliban, ihr Sohn.

Prospero.

Der jetzt mir dienstbar ist. Du weißt am besten,
In welcher Marter ich dich fand. Dein Aechzen

Durchdrang der nie gezähmten Bären Brust,
Und machte Wölfe heulen; eine Marter
War's für Verdammte, welche Sycorax
Nicht wieder lösen konnte; meine Kunst,
Als ich hieher kam und dich hörte, hieß
Den Stamm sich öffnen und heraus dich lassen.

Ariel.

Ich dank' dir, Meister.

Prospero.

Wenn du wieder murrst,
So will ich einen Eichbaum spalten und
Dich in sein knotig Eingeweide keilen,
Bis du zwölf Winter durchgeheult.

Ariel.

Verzeih!
Ich will mich ja Befehlen fügen, Herr,
Und ferner zierlich spüken.

Prospero.

Thu das, und in zwei Tagen
Entlass' ich dich.

Ariel.

(freudig)

Das sprach mein edler Meister.
Was soll ich thun? O sag, was soll ich thun?

Prospero.

Verwandle dich in eine Nymphe, mir
Und dir allein erkennbar, unsichtbar
Für jedes andre Aug. Dann höre mich.
(er flüstert in Ariel's Ohr)
Das thust du gleich.

Ariel.

Es soll geschehen, Meister!

(rechts ab)

Prospero.

(zu Miranda tretend)

Erwach, mein Herz, erwach! Hast wohl geschlafen;
Erwach!

Miranda.

Das Wunderbare der Geschichte
Befing mit Schlaf mich.

Prospero.

Schüttl' ihn ab! Laß uns
Zu Caliban, dem Sklaven, gehn, der nie
Uns freundlich Rede steht.

Miranda.

Der Bösewicht,
Den ich nicht ansehn mag.

Prospero.

Doch ist er immer
Für uns noch nöthig: denn er macht uns Feuer,
Holt unser Holz, verrichtet mancherlei,
Das Nutzen schafft. He, Sklave, Caliban!
Du Erdklos, sprich!

(Musik, Caliban's Auftritt ankündigend; die ersten Wechselreden melodramatisch)

Caliban.

(drinnen)

'S ist Holz genug im Hause.

Prospero.

Heraus! sag' ich: es giebt noch andre Arbeit.

Dritter Auftritt.

Prospero. Miranda. Caliban (hinter dem Gitter der Thüre in seiner Grotte erscheinend).

Prospero.

Du gift'ger Sklav, gezeugt vom Teufel selbst
Mit deiner bösen Mutter! Komm' heraus!

(Caliban kommt aus seiner Grotte links heraufgekrochen, erhebt sich und richtet sich wie drohend gegen Prospero auf; dieser streckt seinen Zauberstab über ihn aus, worauf Caliban zurückweicht) *)

Caliban.

So böser Thau, als meine Mutter je
Von faulem Moor mit Rabenfedern strich,
Fall' auf euch zwei! Ein Pestwind blas' euch an,
Und decke eure Leiber ganz mit Schwären!

Prospero.

Dafür, verlaß' dich drauf, sollst du zu Nacht
In Krämpfen liegen, Seitenstiche haben,
Die dir den Athem nehmen und von Igeln,
So lange sie die Stacheln rühren können,
Gepeinigt sein.

Caliban.

Ich will zu Mittag essen. Dieses Eiland,
Das du mir wegnimmst, ist mein rechtlich Erbe
Von meiner Mutter. Als du erst gekommen,
Da streicheltest du mich und hieltst mich gut,
Gabst Wasser mir mit Beeren drin, und lehrtest
Das große Licht mich nennen und das kleine,
Die brennen Tags und Nachts; da liebt' ich dich,

---

*) Stellung:

Miranda.	Prospero.	Caliban.
0	0	0

Und wies dir jede Eigenschaft der Insel,
Salzbrunnen, Quellen, fruchtbar Land und dürres.
Fluch mir, daß ich's gethan!
(er stampft mit den Füßen und knirscht mit den Zähnen)
Die Zauberei
Der Sycorax, Molch, Schröter, Fledermaus befall' euch!
Denn ich, mein eigner König sonst und Herr
Der Insel, bin jetzt euer Unterthan,
Bin euer einz'ger Sklav. Ihr schließt mich ein
In diesen harten Fels, indeß ihr mir
Den Rest des Eilands stehlt.

Prospero.

Du schnöder Sklav,
Den Schläge rühren, aber Güte nicht,
Jedweder Schandthat fähig! Ich erbarmte
Mich deiner, gab mir Mühe, dich zum Sprechen
Zu bringen, lehrte jede Stunde dir
Dieß oder jenes. Da du, Wilder, selbst
Nicht wußtest, was du wolltest, sondern nur
Höchst viehisch kollertest, versah ich dich
Mit Worten, deine Meinung kund zu thun.
Doch deiner niedern Art, obwohl du lerntest,
Hing etwas an, das edlere Naturen
Nicht um sich leiden können: darum wardst du
Verdienter Maßen in den Fels gesperrt,
Der du noch mehr verdient als ein Gefängniß.

Caliban.

Ihr lehrtet Sprache mir, und mein Gewinn
Ist, daß ich fluchen lernte. Hol' die Pest euch
Für's Lehren eurer Sprache!

Prospero.

Hexenbrut,
Hinweg mit dir, schaff Holz her, tummle dich,
Um Andres noch zu leisten. Zuckst du, Unhold?
Wenn du versäumest oder ungern thust,
Was ich befehle, foltr' ich dich mit Gichtern,
Füll' dein Gebein mit Schmerzen, mach' dich brüllen,
Daß Bestien zittern vor dem Lärm.

Caliban.

(niederkauernd)

Nein, bitte!

(beiseit)

Ich muß gehorchen, seine Kunst bezwänge
Wohl meiner Mutter Gott, den Setebos,
Und macht' ihn zum Vasallen.

Prospero.

Fort denn, Sklav!

(Caliban links ab. Prospero führt gleichzeitig Miranda in die Zelle, deren Vorhang hinter ihnen zufällt).

Vierter Auftritt.

Ariel, mit dem Chor der Nymphen, dann **Ferdinand.**
Später **Prospero. Miranda.**

(Ariel tritt auf, ihm folgt, von beiden Seiten eintretend, der Nymphen Chor, Ferdinand in ihrer Mitte)

Lied.

Ariel.

Kommt auf diesen gelben Strand!
Fügt Hand in Hand!
Seht, die wilden Wellen schweigen,
Nun beginnt auch ihr den Reigen,

Küßt und neiget euch und springt,
Und den Chor, ihr Geister, singt!
Horch! horch!
(Zerstreute Stimmen hinter der Szene rechts): Wau! Wau!
Es bellt der Hund:
(Zerstreute Stimmen hinter der Szene links): Wau! Wau!
Horch! horch!
Der Hahn thut seine Wache kund,
(Stimmen wie oben)
Er kräht; Kikriki!
Küßt und neiget euch 2c.
(wie oben)

Ferdinand.

(der, wie bezaubert, Ariel gefolgt und von den Nymphen vorgeführt worden ist)

Wo ist wohl die Musik? In der Luft? Auf Erden?
(Die Nymphen mit Ariel haben sich zurückgezogen)
Sie tönt nicht mehr. Sie dienet einem Gott
Der Insel sicherlich. Ich saß am Strand,
Den König, meinen Vater, neu beweinend;
Da schlich sie zu mir über die Gewässer
Und stillte ihre Wuth und meinen Schmerz
Mit süßer Melodie; dann folgt' ich ihr,
Sie zog vielmehr mich nach. Nun ist sie fort.
Nicht doch, da hebt sie wieder an.

Ariel.

(wieder vortretend)

Fünf Faden tief liegt Vater dein.
Sein Gebein wird zu Korallen,
Zwei Perlen sind die Augen sein.
Von ihm soll nichts verfallen,
Das nicht des Meers geheime Hut
Verwandelt in ein köstlich Gut.
Nymphen läuten stündlich ihm,
Da horch! ihr Glöcklein — Bim! bim! bim!

Chor.

Bim! bim! bim!

(Ariel und Chor verschwindet zu beiden Seiten)

Ferdinand.

Das Liedlein spricht von meinem todten Vater.
Dieß ist kein sterblich Werk; der Ton gehört
Der Erd' nicht an, jetzt hör' ich droben ihn.

(**Prospero** und **Miranda** erscheinen rechts im Eingange der Grotte und bleiben eine Zeitlang auf den Stufen stehen, Ferdinand beobachtend. Ariel wird ab und zu im Mittelgrunde sichtbar, immer Theil nehmend an der Handlung und näher tretend, so oft sich Prospero zu ihm wendet)

Prospero.

(vorkommend und Miranda, die wie schlafwandelnd aufgetreten, nach Ferdinand kehrend; halblaut)

Zieh deiner Augen Fransen-Vorhang auf,
Und sag', was siehst du dort?

Miranda.

(erstaunt auf Ferdinand blickend, halblaut)

Was ist's? ein Geist?
O Himmel, wie's umherschaut! Glaubt mir, Vater,
'S ist herrlich von Gestalt; doch ist's ein Geist.

Prospero.

Nein, Kind, es ißt und trinkt, hat solche Sinne,
Wie wir, ganz so. Der Jüngling, den du siehst,
War bei dem Schiffbruch. Er verlor die Freunde
Und schweift umher nach ihnen.

Miranda.

Nennen möcht' ich
Ein göttlich Wesen ihn: nichts Menschliches
Sah ich so edel je.

(Hier ist Ariel vorgekommen)

Prospero.

(beiseite zu Ariel)

Ich seh', es geht
Nach Herzenswunsch. Geist, lieber Geist! dafür
Wirst in zwei Tagen frei.

Ferdinand.

(der bisher wie verzaubert still gestanden, wendet sich um und erblickt Miranda)

Gewiß die Göttin,
Der die Musik gedient. Verstattet mir
Zu fragen, ob ihr wohnt auf dieser Insel;
Dann laßt mich gütig wissen, wie ich hier
Mich muß betragen; meiner Bitten erste,
Zuletzt gesagt, ist diese: Schönes Wunder,
Seid ihr ein Mädchen oder nicht?

Miranda.

Kein Wunder,
Doch sicherlich ein Mädchen.

Ferdinand.

Meine Sprache! Himmel!
Ich bin der Höchste derer, die sie reden,
Wär' ich, wo man sie spricht.

Prospero.

Der Herzog Mailands
Und seine bess're Tochter könnten leicht
Dich widerlegen, wär' es an der Zeit.

(beiseit)

Beim ersten Anblick tauschten sie die Augen.

(zu Ariel)

Mein zarter Ariel, für diesen Dienst
Entlaß' ich dich.

(Ariel, mit einer freudigen Bewegung dankend, tritt wieder zurück)

(zu Ferdinand)

Ein Wort, mein Herr! Ich fürchte
Ihr habt euch selbst zu nah gethan. Ein Wort!

Miranda.

(für sich)

Was spricht mein Vater nur so rauh! Dieß ist
Der dritte Mann, den ich geseh'n; der erste,
Um den ich seufze. Zög' auf meine Seite
Den Vater Mitleid doch!

Ferdinand.

Seid ihr ein Mädchen,
Und eure Neigung frei, so mach' ich euch
Zur Kön'gin von Neapel.

Prospero.

Halt, ein Wort!

(beiseit)

Eins ist des Andern ganz: den schnellen Handel
Muß ich erschweren, daß nicht leichter Sieg
Den Preis verringere.

(zu Ferdinand)

Ich sage dir,
Begleite mich! Du maßest einen Namen
Dir an, der dir nicht zusteht. Dieses Eiland
Betrittst du als Spion, mir, seinem Herrn,
Es zu entwenden.

Ferdinand.

Nein, bei meiner Ehre.

Miranda.

(zu Prospero, mit schüchterner Bitte)

Nichts Böses kann in solchem Tempel wohnen.
Hat ein so schönes Haus der böse Geist,

So werden gute Wesen neben ihm
Zu wohnen trachten.

Prospero.

Tochter, sprich für ihn
Nicht mehr; denn er ist ein Verräther. — Komm,
Seewasser soll dein Trank sein, deine Nahrung
Bach-Muscheln, welke Wurzeln, Hülsen, die
Der Eichel Wiege sind. Komm, folge!

Ferdinand.

Nein!
Ich widerstehe dem Befehle, bis
Mein Feind mich mit Gewalt bezwingt.
(er zieht sein Schwert)

Miranda.
(sich an Prospero klammernd)

Mein Vater,
Versucht ihn nicht zu schwer! Er ist ja sanft
Und nicht gefährlich.

Prospero.

Seht doch! will das Ei
Die Henne meistern? Weg dein Schwert, Verräther!
(berührt mit seinem Stabe Ferdinands Arm, welchem das Schwert entsinkt)
Ich kann mit diesem Stabe dich entwaffnen,
Daß dir das Schwert entsinkt.

Miranda.
(ihm in den Arm fallend)

Ich bitt' euch, Vater!

Prospero.

Fort! Häng dich nicht an mein Gewand!

Miranda.
(immer dringender)

Habt Mitleid!
Ich sage gut für ihn.

Prospero.

Schweig! Noch ein Wort,
Und schelten müßt' ich dich!

(zu Ferdinand)

Gehorch' und folge!
Denn deine Sehnen sind im Stand der Kindheit
Und haben keine Kraft.

Ferdinand.

Fürwahr, so ist's!
Die Lebensgeister sind mir wie im Bann
Gefesselt. (Ariel erscheint wieder im Mittelgrunde)
Meines Vaters Tod, die Schwäche,
Die ich empfinde, aller meiner Freunde
Verderben, dieses fremden Mannes Droh'n,
In dessen Hand ich bin, ertrüg' ich leicht,
Dürft' ich aus meinem Kerker einmal täglich
Dies Mädchen sehn! Mag Freiheit überall
Die Erde brauchen, Raum genug für mich
Hat dieser Kerker!

Prospero.

Wohl! Mein Zauber wirkt;

(zu Ariel)

Das hast du gut gemacht, mein Ariel; nun
Vernimm, was noch zu thun ist!

(Prospero führt Ariel in den Hintergrund, leise mit ihm redend)

Dies erfülle,
Wie ich's geboten, treulich, Wort für Wort;
Dann sollst du frei sein, wie die Luft der Berge.

Ariel.

Ich fliege, Meister.

(rasch ab, durch den großen Bogen im Hintergrunde)

Miranda.

(welche sich, während Prospero mit Ariel gesprochen, Ferdinand scheu genähert hat)

Fremdling, sei getrost!
Mein Vater ist von sanfterer Natur
Als seine Rede zeigt. Was er an dir
Gethan, ist völlig ungewohnt an ihm.

Prospero.

(Miranda von Ferdinand trennend, zu letzterem gewandt)

Zum letzten Mal befehl' ich dir zu folgen!

(zu Miranda, die flehend vor ihm niederfallen will)

Sprich nicht für ihn; gehorcht und folgt mir beide!

(Prospero mit Miranda, die sich zögernd nach Ferdinand wendet, ab in die Zelle. Ferdinand folgt langsam. Nachdem sie abgegangen und der Vorhang der Zelle hinter ihnen gefallen, treten von beiden Seiten, wo sie früher abgegangen, die Nymphen, einzeln und allmählich herauskommend, wieder auf. Der Sing=Chor stimmt, erst leise, dann stärker werdend, zum Ende verhallend, das vorige Lied in der folgenden Text=Variante an. Die tanzenden Nymphen begleiten in rythmischer Bewegung, nach der Zelle gewendet, den Gesang)

Chor.

Fügt an diesem gelben Strand
Nun Hand in Hand!
Seht, die wilden Wellen schweigen;
Nun beginnt den Hochzeits=Reigen:
Küßt und neiget euch, und springt,
Und den Chor, ihr Geister, singt!
Nymphen, läutet ihr und ihm;
Horch das Glöcklein: bim, bim, bim!

(Bei den letzten Lied= und Glockentönen fällt langsam der Vorhang).

Zweiter Aufzug.

Erste Szene.

Kurze Dekoration, der folgenden Verwandlungen wegen. Dichter Wald, mit exotischen Bäumen, Schlingpflanzen und Gebüschen. Im Vordergrunde rechts ein Rasenhügel. Dämmernder Abend.

Erster Auftritt.

Alonso, von links kommend, auf einen Herrn seines Gefolges gestützt, ihm zur Seite **Gonzalo; Antonio** und **Sebastian** folgen mit einem anderen Herrn. Alle treten unsicher, den Weg suchend, ermüdet auf.

Gonzalo.

(tröstend, zu Alonso)

Ich bitt' euch, Herr, seid fröhlich: Ihr habt Grund
Zur Freude, wie wir alle.

(Alonso schüttelt den Kopf)

Unsre Rettung
Gilt mehr als der Verlust; drum wäget weislich
Leid gegen Trost.

Alonso.

(verstimmt und abweisend)

Ich bitte dich, sei still.

Gonzalo.

Hier ist ja alles zum Leben Nothwendige vorhanden.

Antonio.
(sich umsehend, in spöttischem Ton)
Richtig, Alles, ausgenommen Lebensmittel.

Sebastian.
(ebenfalls spottend)
Die giebts hier wenig oder gar nicht.

Gonzalo.
(sich betrachtend und betastend)
Aber was in der That beinah allen Glauben übersteigt, ist, daß unsre Kleider, so durchweicht in der See wie sie waren, dennoch jetzt so frisch aussehen, als da wir sie zuerst in Afrika, bei der Heirath der schönen Tochter des Königs, Claribella, mit dem König von Tunis, anlegten.

Sebastian.
(immer in aufreizendem Tone)
Es war eine schöne Heirath, und wir haben viel Segen bei unsrer Rückreise.

Gonzalo.
(zu Alonso, der theilnahmlos vor sich hinstarrt)
Herr, wir sprachen davon, daß unsre Kleider jetzt noch so frisch aussehn, als da wir in Tunis bei der Vermählung eurer Tochter waren, die nun Königin ist.

Alonso.
Ihr stopft mir diese Wort' in's Ohr, ganz wider
Die Neigung meines Sinns. Hätt' ich doch nie
Die Tochter dort vermählt! Denn auf der Heimkehr
Verlor ich meinen Sohn.

Gonzalo.
Er lebt vielleicht.
Ich sah ihn unter sich die Welle schlagen,
Die ihm entgegen kam. Er hielt das Haupt
Kühn aus der Woge wildem Kampf empor,

Und ruderte sich selbst mit wackern Armen
In frischem Schlag an's Ufer; ohne Zweifel
Kam er gesund an's Land.

Alonso.

(in dumpfem Schmerz)

Nein, er ist hin.

Sebastian.

(hart und vorwurfsvoll)

Herr, nur euch selbst verdankt ihr den Verlust:
Ihr gönntet eure Tochter nicht Europa,
Verlort sie an den Afrikaner lieber,
Und jetzo euren Sohn an's Meer. Die Schuld
Ist euer.

Alonso.

Auch das Schwerste des Verlustes.

Zweiter Auftritt.

Vorige. Ariel (von rechts aus dem Hintergrunde kommend und ferne stehen bleibend).

Gonzalo.

(halblaut und verweisend)

Mein Prinz Sebastian, erlaubt ein Wort:
Der Wahrheit, die ihr sagt, fehlt etwas Milde
Und die gelegne Zeit. Ihr reibt den Schaden,
Statt Pflaster aufzulegen.

Sebastian.

(spöttisch) Gut gesagt.

Antonio.

(spöttisch)

Und sehr feldscherermäßig.

Gonzalo.

Euer Witz
Ist stumpf, ihr Herrn; wollt ihr in Schlaf mich lachen?

(Sanfte Musik, wie in den Schlaf lullend. Ariel schleicht näher und beugt sich, ungesehen beobachtend, über die allmählich Einschlafenden, verschwindend, sobald die Musik aus und auch Alonso entschlafen ist. Die zwei Herren vom Gefolge legen sich links im Hintergrunde nieder. Gonzalo vorn rechts)

Alonso.

Wie? All' im Schlaf? O schlössen meine Augen
Mit sich auch die Gedanken zu! Ich fühle,
Sie sind dazu geneigt.

Sebastian.

Beliebt's euch, Herr,
Versäumet nicht des Schlummers Einladung.
Er naht dem Kummer selten; wann er's thut,
So bringt er Trost.

Antonio.

Wir beide wollen euch
Behüten, gnäd'ger Herr, indeß ihr ruht,
Und Wache halten.

Alonso.

Dank euch.
(im Einschlafen)
Seltsam müde!

(Alonso legt sich auf dem Hügel rechts im Vordergrunde nieder; zu seinen Füßen liegt Gonzalo, die beiden Herren vom Gefolge im Hintergrunde links. Sobald alle eingeschlafen, verschwindet Ariel. Die Musik hört auf)

Sebastian.

(die Schlafenden beobachtend)

Welch eine fremde Schläfrigkeit befällt sie?

Antonio.

Es ist die Art des Himmelstrichs.

Sebastian.
(mit Antonio in halblautem Gespräch in den Vordergrund links kommend)
Warum
Drückt sie denn unsre Augenlieder nicht?
Ich fühl' in mir zum Schlafen keinen Trieb.

Antonio.
(ausholend und versuchend)
Auch ich nicht, meine Sinne sind ganz munter.
Sie alle fielen wie auf einen Wink,
Wie von demselben Blitz gerührt. Mir ist,
Mein würdiger Sebastian, — ich sag' es kaum —
Als ob ich schon auf deiner Stirn erblickte,
Was du verdienst. Die günst'ge Stunde winkt,
Und meine Einbildung sieht eine **Krone**
Sich strahlend auf dein Haupt herniedersenken.

Sebastian.
Wie? bist du wach?

Antonio.
Hörst du mich denn nicht reden?

Sebastian.
Ja, und wahrlich
Ich höre wie im Traume, und du sprichst
Aus deinem Schlaf. (Pause)
Was war es, was du sagtest?
(Antonio zaudert)
Ich bitte dich, fahr' fort!

Antonio.
So hört! Obgleich
Der an Gedächtniß schwache Alte hier
(auf Gonzalo zeigend)
Den König beinah überredet hat,

Sein Sohn sei noch am Leben, ist es doch
So ganz unmöglich, daß er nicht ertrank,
Als daß der schwimme, der hier schläft.

Sebastian.

Ich selbst
Bin ohne Hoffnung, daß er nicht ertrank.

Antonio.

Aus diesem ohne Hoffnung geht für euch
Die größte Hoffnung auf! Gebt ihr mir zu,
Daß Ferdinand, Alonsos Sohn, ertrunken?

Sebastian.

Ja, er ist hin.

Antonio.

So sagt mir, wer ist nun
Neapels nächster Erbe?

Sebastian.

Claribella.

Antonio.

Die Königin von Tunis? Die am Ende
Der Welt wohnt? Von Neapel keine Kunde
Erhalten kann, wofern die Sonne nicht
Als Bote liefe?

Sebastian.

Welche Sprach' ist das?
Was meint ihr?

(Antonio sieht ihn bedeutungsvoll an)

Wahr ist's, meines Bruders Tochter
Ist Königin von Tunis und zugleich
Neapels Erbin, zwischen welchen Ländern
Ein wenig Raum ist.

Antonio.

Ja, ein Raum, wovon
Ein jeder Fußbreit auszurufen scheint:
„Wie kann uns Claribella nach Neapel
Je rückwärts messen?“ Bleibe sie in Tunis,
Sebastian wacht! Gesetzt, es wär' der Tod,
Was diese Schläfer überfiel, sie wären
Nicht schlimmer d'ran als jetzt. Es giebt noch Leute,
Die wohl so gut als dieser Greis Neapel
Regieren würden. Hättet ihr, o Herr,
Doch meinen Sinn! Versteht ihr mich noch nicht?

Sebastian.

Ich glaube, ja. Und ich erinn're mich,
Ihr stürztet euern Bruder Prospero.

Antonio.

Ich that's, und seht, mir sitzen meine Kleider
Weit saub'rer als zuvor. Des Bruders Diener,
Die vormals meines Gleichen waren, sind
Nun meine Diener.

Sebastian.

(zögernd)

Aber — eu'r Gewissen?

Antonio.

Ei, Herr, wo sitzt das? Wär's der Frost im Fuß,
Müßt' ich in Socken gehn; allein ich fühle
Die Gottheit nicht im Busen. Zehn Gewissen,
Die zwischen mir und Mailand stehen, müßten
Gefroren sein und aufthaun, eh sie mir
Beschwerlich fielen. (auf Alonso weisend)
Hier liegt euer Bruder,

Nicht besser als die Erd', auf der er liegt;

(sein Schwert halb ziehend)

Mit diesem will'gen Stahl, drei Zoll davon,
Könnt' ich ihn dazu machen, was er jetzo
Schon scheint: ein todter Mann; indessen ihr

(auf Gonzalo deutend)

Die alte Waare da, den Meister Klug,
In Ruhstand setztet, daß er uns nicht mehr
Beläst'gen sollte. Alle andern nehmen
Eingebung an, wie Milch die Katze schleckt.

Sebastian.

Dein Beispiel zeigt mir meinen Weg: wie du
Zu Mailand kamst, so komm ich zu Neapel.
Erhebe dich und zieh' dein Schwert: Ein Streich
Befreit dich vom Tribut, den du bezahlst,
Und ich, der König, will dir gnädig sein.

(Ariel erscheint wieder, rechts im Hintergrunde)

Antonio.

Wohlan, so sei es! Zieht das Schwert mit mir;
Erheb' ich meine Hand, thut ihr desgleichen,
Und werft euch auf Gonzalo!

Sebastian.

Halt, noch eins!

(Sie gehen in leisem Gespräche nach dem Hintergrunde links, die dort schlafenden zwei Herren vom Gefolge beobachtend)

Ariel.

(der inzwischen auf der rechten Seite vorgekommen ist)

Mein Herr sieht die Gefahr durch seine Kunst
Und sendet mich, um seinen Freund zu retten.

(Musik. Ariel beugt sich über Gonzalo und Alonso und spricht leise, aber sehr vernehmlich und scharf accentuirend)

Weil ihr schlummert, wacht Verrath;
Off'nen Aug's nimmt er zur That
Die Zeit in Acht;
Ist euch Leben lieb und Blut,
So erwacht! Seid auf der Hut!
Erwacht! Erwacht!

(Er verschwindet hinter dem Hügel. Das letzte „Erwacht" sehr laut, mit einem Donnerschlag und entsprechender kurzer Phrase im Orchester begleitet. Antonio und Sebastian sind inzwischen vom Hintergrunde links nach rechts vorgekommen, beide mit erhobenem Schwert, Antonio auf Alonso, Sebastian auf Gonzalo losgehend. Beim letzten „Erwacht" stehen sie ganz nahe. Gonzalo fährt zuerst auf, zwischen Antonio und Alonso tretend)

Gonzalo.

(laut und ängstlich)

Ihr guten Engel, steht dem König bei!

(Jetzt erwachen die beiden Herren vom Gefolge, bestürzt zu Alonso's Hilfe herbeieilend)

Alonso.

(der zuletzt aufwacht, sich erhebend)

Wie? Was? Ihr wacht? Wozu mit bloßem Degen?
Warum die stieren Blicke?

Gonzalo.

Nun, was giebt's?

Sebastian.

(stammelnd vor Verwirrung)

Da wir hier standen, ... Euren Schlaf bewachend, ...
Jetzt eben ... brach ein dumpfes Brüllen aus, ...
Als ob's von Büffeln oder Löwen käme;
Weckt' es euch nicht? Es traf mein Ohr entsetzlich.

Alonso.

Ich hörte nichts.

Antonio.

(sich fassend)

Ein Lärmen war es, der

Die Erd' erschütterte; ein laut Gebrüll
Von ganzen Heerden Löwen!

Alonso.

(zu Gonzalo)

Hörtet ihr's?

Gonzalo.

(Sebastian und Antonio mißtrauisch beobachtend)

Auf meine Ehre, Herr, ich hört' ein Summen,
Ein sonderbares Flüstern, das mich weckte;
Und als ich zu mir kam, die Augen aufthat,
Sah ich die Degen bloß. Ein Lärm entstand,
Das ist gewiß: wir sollten auf der Hut sein,
Und diesen Platz verlassen.

(zu den beiden Herren vom Gefolge)

Zieht die Degen!

Alonso.

Gehn wir von hier, und laßt uns weiter suchen
Nach meinem armen Sohn.

Gonzalo.

Behüt' ihn Gott
Vor diesen wilden Thieren! Denn er ist
Gewißlich auf der Insel.

Alonso.

Laßt uns gehn.

(Alonso nach rechts ab. Hinter ihm Gonzalo und die zwei Herren vom Gefolge, verwundert mit einander sprechend; zuletzt Antonio und Sebastian, drohend auf die Vorausgehenden)

Ariel.

(der sich bisher hinter dem Hügel verborgen gehalten, hervortretend)

Ich will, was ich gethan, dem Meister offenbaren.
Geh, König, such' den Sohn, nun sicher vor Gefahren!

(ab, durch den Hintergrund).

Verwandlung.

Abermals kurze Dekoration.

Eine andre Gegend der Insel: rauhe und kahle Seeküste, mit Gewitter-Himmel. Die Szene dunkler als vorher. Wind und Regen, Blitz und Donner. Anfangs entfernt, dann näher.

Dritter Auftritt.

Caliban allein.

(Er kommt langsam von links, mit einer Last Holz, welche er abwirft, sobald er heraus ist)

Pah! Aller Giftqualm, den die Sonn' aus Sumpf
Und Moor auffauget, fall' auf Prospero
Und mache durch und durch ihn siech! Mich hören
Die Geister, die ihm dienen; aber doch
Verfluch' ich ihn. Zwar kneifen sie mich nicht
Und führen nicht als Irrwische im Dunkeln
Mich irre, wenn er's nicht geheißen; aber
Für jeden Bettel hetzt er sie auf mich,
Als Affen bald, die Mäuler ziehend, plärrend
Und dann mich beißend, bald als Stachelschweine,
Die, wo ich barfuß geh', sich wälzen und
Die Borsten sträuben unter meinem Fuß.
Manchmal bin ich von Nattern ganz umwunden,
Die mit gespaltnen Zungen toll mich zischen.
(Trinculo erblickend)
Da kommt schon wieder so ein Geist von ihm,
Um mich zu plagen, weil ich's Holz nicht bringe;
Platt fall' ich hin, so sieht er wohl mich nicht.
(er wirft sich in voller Länge hin, das Gesicht auf den Boden, den Kopf links gekehrt. Ein stärkerer Donner)

Vierter Auftritt.

Caliban. Trinculo (von rechts kommend).

Trinculo.

(umherspähend)

Hier ist weder Busch noch Strauch, einen nur ein Bischen vor dem Wetter zu schützen, und schon munkelt ein neues Ungewitter. Ich hör's im Winde pfeifen: die schwarze Wolke da, die große, sieht wie ein alter Schlauch aus, der sein Getränk verschütten will. Wenn es wieder so donnert wie vorher, so weiß ich nicht, wo ich unterducken soll; die Wolke da muß schlechterdings mit Mulden gießen. (kommt von rechts nach links vor und stößt auf Caliban) Was giebt's hier? Ein Mensch oder ein Fisch? Todt oder lebendig? Ein Fisch: er riecht wie ein Fisch; (hält sich die Nase zu) 's ist ein recht ranziger und fischichter Geruch; so 'ne Art Laberdan, nicht von dem frischesten. Ein seltsamer Fisch! Wenn ich in England wäre, wie ich einmal gewesen bin, und hätte den Fisch nur gemalt, jeder Jahrmarkts-Narr gäbe mir dort ein Stück Silber für das Anschauen. Da wäre ich mit dem Ungeheuer ein gemachter Mann: jedes fremde Thier macht dort seinen Mann; wenn sie keinen Deut geben wollen, einem lahmen Bettler zu helfen, so wenden sie zehn dran, einen todten Indianer zu sehn. (um Caliban beschäftigt) Beine wie ein Mensch! Seine Floßfedern wie Arme! Warm, mein' Seel! Ich lasse jetzt meine Meinung fahren, und behaupte sie nicht länger: es ist kein Fisch, sondern einer von der Insel, den ein Donnerkeil eben erschlagen hat. (Donner, ganz nahe und stark) O weh! Das Ungewitter ist wieder heraufgekommen: das Beste ist, ich krieche unter seinen Mantel, es giebt hier herum kein andres

Obdach. (Er kriecht, Widerwillen und Unbehagen ausdrückend, unter Calibans Schuppendecke) Die Noth bringt einen zu seltsamen Schlafgesellen; ich will mich hier einwickeln, bis die Grundsuppe des Gewitters vorüber ist.

(Beide liegen, die Köpfe nach dem Publikum zugekehrt und hervorgestreckt, unter Calibans Fischhaut, mit den Füßen sich manchmal stoßend).

Fünfter Auftritt.

Vorige. Stephano (von rechts auftretend, eine Korbflasche, mit Baumrinde umwickelt, um den Hals gehängt)

Stephano.

(noch hinter der Szene, singend)

Ich geh' nicht mehr zur See, zur See,
Hier sterb' ich auf dem Lande — —

(auftretend) Das ist eine lausige Melodie, gut bei einer Beerdigung zu singen: aber (auf die Flasche zeigend) hier ist mein Trost. (trinkt, dann singt er, ad libitum das Lied abkürzend oder ändernd)

Der Meister, der Bootsmann, der Konstabel und ich,
Wir haltens mit artigen Mädchen,
Mit Lieschen und Gretchen und Hedewig;
Doch keiner fragt was nach Käthchen.
Denn sie macht ein beständig Gekeifel;
Kommt ein Seemann, da heißt's: geh zum Teufel!
Den Pech- und den Theergeruch haßt sie auf's Blut;
Doch den Schneidern, den ist sie inbrünstiglich gut,
Auf die See, Kerls, und hol sie der Teufel!

Das ist auch eine lausige Melodie: aber hier ist mein Trost.
(er trinkt)

Caliban.

(welchen Trinculo unter dem Mantel drückt)

Plage mich nicht! O!

Stephano.

(zurückfahrend)

Was heißt das? Giebts hier Teufel? Habt ihr mich zum Besten mit Wilden und Indianischen Männern? Ha! Dazu bin ich nicht so nahe am Ersaufen gewesen, um mich jetzt vor deinen vier Beinen zu fürchten. Denn es heißt von mir: der tapferste Kerl, der jemals auf vier Beinen gegangen ist, kann ihn nicht zum Weichen bringen; und es soll auch ferner so heißen, so lange Stephano einen lebendigen Odem in seiner Nase hat.

(Die Bühne wird heller. Das Gewitter schweigt)

Caliban.

(den Trinculo unter der Decke tritt)

Der Geist plagt mich! O!

Stephano.

Dieß ist ein Ungeheuer aus der Insel mit vier Beinen, der meines Bedünkens das Fieber gekriegt hat. Aber der Henker, wo mag er unsre Sprache nur gelernt haben? Ich will ihm was zur Stärkung geben, wär's auch nur deswegen: kann ich ihn wieder zurecht bringen und zahm machen und nach Neapel mit ihm kommen, so ist er ein Präsent für den besten Kaiser, der je auf Rindsleder getreten ist.

Caliban.

(den Kopf weiter hervorstreckend)

Plag mich nicht, bitte! Ich will mein Holz geschwinder nach Haus bringen.

Stephano.

Er hat jetzt seinen Anfall und redet nicht zum gescheidtesten. Er soll aus meiner Flasche kosten; wenn er noch niemals Wein getrunken hat, so kann es ihm leicht das Fieber vertreiben.

Caliban.

(zitternd)

Noch thust du mir nicht viel zu Leid; du wirst es bald, ich merk's an deinem Zucken. Jetzt treibt dich Prospero.

Stephano.

(hält seine Flasche an Calibans Mund)

Mach das Maul auf! Hier ist was, das dich zur Vernunft bringen soll, Katze: mach das Maul auf! Dieß wird dich schütteln, sag' ich dir, und das tüchtig. Niemand weiß, wer sein Freund ist. Thu die Kinnbacken auf!

Trinculo.

(der seinen Kopf auf der andern Seite des Mantels herausstreckt)

Ich sollte die Stimme kennen; das wäre ja wohl — aber nein, der ist ertrunken, und dieß sind Teufel. O behüte mich! (den Kopf wieder zurückziehend)

Stephano.

Vier Beine und zwei Stimmen: ein allerliebstes Ungeheuer! Seine Vorderstimme wird nun Gutes von seinem Freunde reden; seine Hinterstimme wird böse Reden ausstoßen und verläumden. Reicht der Wein in meiner Flasche hin, ihn zurecht zu bringen, so will ich sein Fieber kuriren. Komm! (um Caliban herum zu Trinculo gehend und die Flasche an dessen Mund haltend) Ich will dir was in deinen andern Mund gießen.

Trinculo.

(hohl und zitternd)

Stephano!

Stephano.

(erschreckt auf die Knie fallend)

Ruft mich dein andrer Mund bei Namen? Behüte! Behüte! Dieß ist der Teufel und kein Ungeheuer. Ich will keine Suppe mit ihm essen, ich habe keinen langen Löffel.

(von Trinculo weggehend, nach links vorne)

Trinculo.

Stephano! Wenn du Stephano bist, rühr' mich an und sprich mit mir, denn ich bin Trinculo; fürchte dich nicht! Dein guter Freund Trinculo.

Stephano.

Wenn du Trinculo bist, so komm heraus. Ich will an deinen Beinen ziehen: wenn hier welche Trinculo's Beine sind, so sind's die dünneren. (er zieht Trinculo an den Füßen aus dem Mantel hervor) Du bist wirklich ganz und gar Trinculo. Wie kamst du dazu, der Abgang dieses Mondkalbes zu sein? Kann er Trinculo's von sich geben?

Trinculo.

Ich dachte, er wäre vom Blitz erschlagen. Bist du denn nicht ertrunken, Stephano? Ich will hoffen, du bist nicht ertrunken. Ist das Ungewitter vorüber? Ich steckte mich unter des todten Mondkalbes Mantel, weil ich vor dem Ungewitter bange war. Du bist also am Leben, Stephano? O Stephano, zwei Neapolitaner davon gekommen!

(tanzt um Stephano herum, ihn mitziehend)

Stephano.

Ich bitte dich, dreh mich nicht so herum; mein Magen ist nicht recht standfest.

Caliban.

(der bisher von fern gestanden, scheu und neugierig)

Gar schöne Dinger, wo's nicht Geister sind!
Das ist ein wackrer Gott, hat Himmelstrank;
Will vor ihm knien, damit er mehr mir giebt.

(kriecht zu Stephano, ohne von ihm bemerkt zu werden)

Stephano.

Wie kamst du davon? Wie kamst du hieher? Schwöre bei dieser Flasche, wie du herkamst. Ich habe mich auf einem Fasse Sekt gerettet, das die Matrosen über Bord warfen: bei dieser Flasche, die ich aus Baumrinden mit meinen eignen Händen gemacht habe, seit ich an's Land getrieben bin!

(geht mit Trinculo nach links vorne)

Caliban.

(sich aufrichtend)

Bei der Flasche will ich schwören, dein treuer Knecht zu sein, denn das ist kein irdisches Getränk.

Stephano.

(zu Trinculo, ohne auf Caliban zu achten)

Erzähle nun: wie kamst du an's Land?

Trinculo.

An's Land geschwommen, Kerl, wie 'ne Ente; ich kann schwimmen wie 'ne Ente, das schwör ich dir.

Stephano.

Hier küsse das Buch! Kannst du schon schwimmen wie

'ne Ente, so siehst du doch ganz natürlich aus wie eine Gans.

Trinculo.

O Stephano, hast mehr davon?

Stephano.

Das ganze Faß, Kerl; mein Keller ist in einem Felsen an der See, da habe ich meinen Wein versteckt. (Stephano deutet, sich wendend, nach der Seite, wo Caliban steht, und bemerkt so diesen) Nun, Mondkalb? was macht dein Fieber?

Caliban.

Bist du nicht vom Himmel gefallen?

Stephano.

Ja, aus dem Monde, glaub's mir: ich war zu seiner Zeit der Mann im Monde.

Caliban.

Ich habe dich drin gesehn und bete dich an. Meine Gebieterin zeigte dich mir und deinen Hund und deinen Busch.

Stephano.

Komm, schwöre darauf! Küsse das Buch! Ich will es gleich mit neuem Inhalt anfüllen. Schwöre!

Trinculo.

(indem er Caliban die Flasche wieder vorhält; dieser trinkt in langen Zügen und Absätzen, bis Trinculo's Rede endigt)

Beim Firmament, das ist ein recht einfältiges Ungeheuer. Und vor dem sollt' ich mich fürchten? Ein recht betrübtes Ungeheuer! Der Mann im Monde? Ein armes leichtgläubiges Ungeheuer!

Caliban.

(schmatzend)

Ich zeig' dir jeden fruchtbaren Fleck der Insel, und will den Fuß dir küssen: bitte, sei mein Gott!

Trinculo.

Beim Firmament, ein recht hinterlistiges betrunkenes Ungeheuer! Wenn sein Gott schläft, wird es ihm die Flasche stehlen.

Caliban.

Ich will den Fuß dir küssen, als dein Sklave.

Stephano.

So komm denn, kniee nieder und schwöre!

(Caliban kniet nieder, Trinculo giebt ihm, wie oben, zu trinken)

Trinculo.

Ich lache mich zu Tode über dies mopsköpfige Ungeheuer. Ein abscheuliches Ungeheuer!

Caliban.

(vom Wein erhitzt)

Will dir die Quellen zeigen, Beeren pflücken,
Will fischen und dir Holz genugsam schaffen.
Pest dem Tyrannen, dem ich dienen muß!
Ich trag' ihm keine Klötze mehr; ich folge
Dir nach, du Wundermann, und deinem Tranke.

Trinculo.

(für sich)

Ein lächerliches Ungeheuer, aus einem armen Trunkenbolde, wie dieser Stephano ist, ein Wunder zu machen.

Caliban.

(herumspringend)

Laß mich dir weisen, wo die Holzbirn wächst;

Mit meinen langen Nägeln grab' ich Trüffeln,
Zeig' dir des Hehers Nest; ich lehre dich
Die hurt'ge Meerkatz fangen; bringe dich
Zum vollen Haselbusch und hol' dir manchmal
Vom Felsen junge Möwen. Willst du mitgeh'n?

Stephano.

Ich bitte dich, geh voran, ohne weiter zu schwatzen. Trinculo, da der König und unsre ganze Mannschaft ertrunken ist, so wollen wir hier Besitz nehmen. Hier trag meine Flasche! Kamerad Trinculo, wir wollen sie gleich wieder füllen.

Caliban.

(singt, lallend im betrunknen Muthe)

Leb wohl, mein Meister! leb wohl! leb wohl!

Trinculo.

Ein heulendes Ungeheuer! ein besoffenes Ungeheuer!

Caliban.

(singend)

Will nicht mehr Fischfänger sein,
Noch Feu'rung holen
Wie's befohlen;
Noch die Teller scheuern rein.
Ban, ban, Caliban,
Hat zum Herrn einen andern Mann:
Schaff' einen neuen Diener dir an.
Freiheit, heisa! heisa, Freiheit!

Alle drei.

Freiheit, heisa! Freiheit!

(Sie taumeln mit verschlungenen Armen nach rechts ab. Die Musik geht aus der wilden Weise ihres Liedes in sanftere Klänge über, die nächste Szene ankündigend)

Verwandlung.

Vor Prospero's Zelle, wie im ersten Aufzuge. Es ist heller Tag.

Sechster Auftritt.

Ferdinand allein.

(er kommt von links, einen eben gefällten Baumstamm auf den Schultern tragend)

Es giebt mühvolle Spiele, deren Last
Die Lust daran erhöht; manch schnöder Dienst
Wird froh geleistet, und das ärmste Mittel
Führt oft zu reichem Ziel.

(das Holz niederwerfend und sich ermüdet darauf setzend)

Dieß niedre Tagwerk
Wär' so beschwerlich als verhaßt mir; doch
Die Herrin, der ich dien', erweckt das Todte
Und macht die Müh' zur Freude. O sie ist
Zehnfach so freundlich als ihr Vater rauh,
Und er besteht aus Härte.

(steht auf)

Fällen muß ich
Und tragen ein paar tausend solcher Stämme,
Bei schwerer Strafe; meine süße Herrin
Weint, wenn sie's sieht, und sagt, so knecht'scher Dienst
Fand nimmer solche Hand.

(er will das Holz wieder aufnehmen und rechts abgehn)

Doch ich vergesse;
Allein die lieblichen Gedanken laben
Die strengste Arbeit, daß ich müßig scheine,
Wenn ich sie thue.

Siebenter Auftritt.

Ferdinand. Miranda (aus der Zelle). Später **Prospero.**

Miranda.

O, ich bitte, plagt
Euch nicht so sehr! Ich wollte, daß der Blitz
Das Holz verbrannt, das ihr zu schlichten habt.
Laßt ab und ruht euch aus. Brennt dieser Stamm,
So wird er weinen, daß er euch beschwert.
Mein Vater steckt in seinen Büchern; ruht,
Ihr seid vor ihm auf eine Stunde sicher.

Ferdinand.

O theuerste Gebieterin! Die Sonne
Wird untergehn, eh' ich vollbringen kann,
Was ich doch muß.

Miranda.

Wenn ihr euch setzen wollt,
Trag' ich indeß die Stämme. Gebt mir den!
Ich bring' ihn hin.
(faßt nach dem Holz)

Ferdinand.

Nein, köstliches Geschöpf,
Eh' sprengt' ich meine Sehnen, bräch' den Rücken,
Als daß ihr solcher Schmach euch unterzögt,
Und ich säh' träge zu.

Miranda.

Es stände mir
So gut wie euch, und ich verrichtet' es
Weit leichter, denn mich treibt mein guter Wille,
Und euerm ist's zuwider.

Ferdinand.

Nicht doch, Herrin,
Bei mir ist's früher Morgen, wenn ihr mir
Am Abend nah seid. Ich ersuche euch,
(Hauptsächlich um euch im Gebet zu nennen)
Wie heißet ihr?

Miranda.

(rasch)

Miranda.

(erschrickt, bei Seite)

O mein Vater!
Ich war dir ungehorsam, da ich's sagte.

Ferdinand.

Miranda, die Bewundernswerthe! Ja,
Der Gipfel der Bewundrung; alles Höchsten
Auf dieser Erde werth! Gar manches Fräulein
Betrachtet' ich mit Lust, um andre Gaben
Gefielen andre Frau'n mir; keine je
So ausnahmslos, daß nicht ein Fehl in ihr
Mit ihrem schönsten Reize haderte
Und ihn bewältigte. Doch ihr, o ihr,
So ohne Gleichen, so vollkommen, seid
Vom Besten jegliches Geschöpfs erschaffen.

Miranda.

Vom eigenen Geschlechte kenn' ich niemand,
Erinnre mir kein weibliches Gesicht,
Als meines nur im Spiegel; und ich sah
Mehr Männer nicht, die ich so nennen könnte,
Als euch, mein Freund, und meinen theu'ren Vater.
Was anderswo es für Gesichter giebt,
Das ist mir nicht bekannt. Auch wünsch' ich keinen
Mir zum Gefährten in der Welt als euch,
Noch kann die Einbildung ein Wesen schaffen,
Das ihr gefiele, außer euch.
(Prospero wird beobachtend und lauschend in der Thür seiner Zelle sichtbar)
Allein
Ich plaudre gar zu wild und achte darin
Des Vaters Willen nicht.

Ferdinand.

Ich bin von Stand
Ein Prinz, Miranda, ja vielleicht schon König;
(Wär' ich's doch nicht!) Niemals hätt' ich ertragen
Hier diese hölzerne Leibeigenschaft,
Wenn ihr nicht wär't! Hört meine Seele reden!
Als ich euch sah, im ersten Augenblicke,
Flog schon mein Herz in euern Dienst; da weilt es,
Um mich zum Knecht zu machen: Euch zu Liebe
Bin ich ein so geduld'ger Tagelöhner.

Miranda.

Ihr liebt mich?

Ferdinand.

Erd' und Himmel, zeuget mir's

Und krönt mit günst'gem Glück, was ich betheure,
Red' ich die Wahrheit; red' ich falsch, so kehrt
Die beste Vorbedeutung mir in Unglück!
Weit über alles, was die Welt sonst hat,
Lieb' ich und acht' und ehr' euch!

Miranda.

Ich bin thöricht,
Zu weinen über etwas, das mich freut.

(sie kehrt sich weinend ab, Ferdinand beschwichtigt sie leise)

Prospero.

(von den beiden Liebenden unbemerkt vorkommend)

Ein schön' Begegnen zwei erwählter Herzen!
Der Himmel regne Huld auf das herab,
Was zwischen ihnen aufkeimt.

(er geht, mit Zeichen der Theilnahme und Zufriedenheit, links ab)

Ferdinand.

Warum weint ihr?

Miranda.

Um meinen Unwerth, daß ich nicht zu geben
Vermag, was ich zu geben wünsche, und
Noch minder zu empfangen wage, was
Ich mit des Lebens ganzer Kraft ersehne.
Doch das heißt Tändeln, und je mehr mein Herz
Sich zu verbergen sucht, um desto mächt'ger
Bricht es hervor. Hinweg mit blöder Schlauheit!
Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
Ich bin eu'r Weib, wenn ihr mich haben wollt,

Sonst sterb' ich eure Magd; ihr könnt' mir's weigern,
Gefährtin euch zu sein, doch Dienerin
Will ich euch sein, ihr wollet oder nicht.

Ferdinand.

Geliebte, Herrin, und
(niederknieend)
Dein Knecht auf ewig!

Miranda.

(erhebt ihn)
Mein Gatte denn?

Ferdinand.

Ja, mit so will'gem Herzen,
Als Dienstbarkeit sich je zur Freiheit wandte.
Hier habt ihr meine Hand.

Miranda.

Und ihr die meine,
Mit meinem Herzen drin; und nun lebt wohl
Auf eine halbe Stunde.

Ferdinand.

Tausend, tausendmal!

(Miranda ab in die Zelle, Ferdinand, den Baumstamm wieder aufnehmend, auf der andern Seite. Musik begleitet ihren Abschied und vermittelt den Uebergang zur folgenden Szene).

Verwandlung.

Kurze Dekoration, vorfallend.
Eine andere Gegend der Insel. Finsterer Wald mit Felsen.

Achter Auftritt.

Alonso. Gonzalo. Antonio. Sebastian. Die beiden **Herren vom Gefolge** (von links kommend).

Gonzalo.
(gestützt von einem Herrn aus dem Gefolge)

Beim Himmel, lieber Herr, ich kann nicht weiter.
Die alten Knochen schmerzen mir; das heiß' ich
Ein Labyrinth durchwandern, grade aus
Und in verschlungnen Wegen! Mit Erlaubniß,
Ich muß nothwendig ausruhn.
(setzt sich auf den Boden)

Alonso.

Alter Freund,
Ich kann dich drum nicht tadeln, da ich selbst
Ermüdet bin; so setze dich und ruh'!
Hier thu' ich meine Hoffnung ab, und halte
Die Schmeichlerin nicht länger fest bei mir.
Er ist ertrunken, den zu finden so
Wir irre gehn, und des vergebnen Suchens
Zu Lande lacht die See. Wohl, fahr' er hin!

Antonio.
(beiseit zu Sebastian)

Mich freut's, daß er so ohne Hoffnung ist.

Gebt eines Fehlstreichs wegen nicht den Anschlag,
Den ihr beschlossen, auf.

Sebastian.

Den nächsten Vortheil
Laßt ja uns recht ersehn.

Antonio.

Es sei zu Nacht.
Gedrückt von der Ermüdung, werden sie
Sich nicht so wachsam halten, als vorher,
Bei frischer Kraft.

Sebastian.

Zu Nacht, sag' ich: nichts weiter!

(Feierliche und seltsame Musik. Aus einer Versenkung in der Mitte der Bühne steigt ein zierlicher Tisch, reich gedeckt und mit Schüsseln und Bechern besetzt, empor. Kleine Genien, von beiden Seiten herbeieilend oder unter dem Tischtuche herausschlüpfend, winken einladend und führen zu den Klängen der Musik einen Reigen auf, verschwindend, wenn diese schweigt)

Alonso.

Welch eine Harmonie? Horcht, gute Freunde!

Gonzalo.

Verstummt ist schon die liebliche Musik!

Alonso.

(erstaunt auf den Tisch zugehend)

Verleih uns gute Wirthe, Gott! Was war das?

Gonzalo.

Ein lebend Puppenspiel. Nun will ich glauben,
Daß es Einhörner giebt, daß in Arabien

Ein Baum des Phönix Thron ist, daß ein Phönix
Zur Stunde dort regiert.

Alonso.

Seltsame Bilder!

Gonzalo.

Sie schwanden seltsam.

Sebastian.

Thut nichts, da sie uns
Die Mahlzeit ließen, denn wir haben Mägen.
Beliebt's zu kosten, was hier steht?

Alonso.

Ich esse,
Wär's auch mein letztes. Mag' es! Fühl' ich doch,
Das Beste ist vorüber. Bruder Herzog,
Geht dran und thut wie wir, wenn's euch beliebt.

(Sobald Alonso, Antonio und Sebastian dem Tische nahe kommen, erschallt ein lauter Donnerschlag nebst Tamtam; der Tisch versinkt, die Bühne verfinstert sich. Aus einer Versenkung hinter dem Tische steigt Ariel, als Harpye erscheinend, empor, auf einem Felsstück möglichst hoch stehend. Zu allem dumpfe, geisterhafte Musik, die Ariels ganze Rede, jedoch ohne ihrer Verständlichkeit zu schaden, begleitet)

Ariel.

Ihr seid drei Sündenmänner, die das Schicksal,
Das diese Welt und Alles drin beherrscht,
Geführt hat auf dies wunderbare Eiland,
Von Menschen unbewohnt, weil unter Menschen
Zu leben ihr nicht werth seid.

(Alonso, Antonio, Sebastian ziehen ihre Degen gegen Ariel. Blitz und Donner)

Thoren! Ich
Und meine Brüder sind des Schicksals Diener,
Und eure Degen könnten wohl so gut
Den Wind verwunden und das Wasser tödten
Mit eitlen Streichen, als am Fittig mir
Ein Federlein verletzen. Zweifelt ihr?
Versucht es: Eure Degen sind zu schwer,
Ihr könnt sie nicht erheben.

(Alonso, Antonio, Sebastian, die starr da gestanden, lassen den erhobenen Arm mit dem Degen kraftlos fallen und weichen zurück)

Doch bedenkt,
(Denn dies ist meine Botschaft) daß ihr drei
Den guten Prospero verstießt von Mailand,
Ihn und sein harmlos Kind. Für diese Unthat
Hat jetzt der Himmel, zögernd, nicht vergessend,
Die See, den Strand, ja alle Kreaturen
Empöret gegen euern Frieden. Dich,
Alonso, hat er deines Sohns beraubt,
Und kündet dir durch mich: ein schleichend Unheil,
Viel schlimmer als ein Tod, der Einmal trifft,
Soll Schritt vor Schritt auf jedem Weg dir folgen.

(Alonso verhüllt das Antlitz)

Um euch zu schirmen vor der Mächte Grimm,
Der sonst in diesem gänzlich öden Eiland
Auf's Haupt euch fällt, hilft nichts als

(steigernd, sehr laut)

Reue, — Buße, —
Und thät'ge Besserung. Wir seh'n uns wieder!

(Er versinkt unter heftigem Donner)

Gonzalo.

In aller Heil'gen Namen, Herr, was starrt
Ihr vor euch hin?

Alonso.

O es ist gräßlich! gräßlich!
Mir schien, die Wellen riefen mir es zu,
Die Winde sangen mir es, und der Donner,
Die tiefe grause Orgelpfeife, dröhnte
Den Namen Prospero und meinen Frevel.
Drum liegt mein Sohn in Schlamm gebettet, und
Ich will ihn suchen, wo kein Senkblei forscht,
Und mit verschlämmt an seiner Seite liegen!

(Alonso stürzt verzweifelnd links ab, Gonzalo und Gefolge hinter ihm drein, zuletzt Antonio und Sebastian. Sobald sie abgegangen, beginnt Musik, Calibans und der zwei komischen Figuren Auftritt humoristisch ankündigend).

Verwandlung.

Vor Prospero's Zelle, wie früher.

Neunter Auftritt.

Stephano und **Trinculo** kommen von rechts. **Caliban** folgt mit der Flasche. Später **Ariel**.

Stephano.

Sprecht mir nicht davon! Wenn das Faß leer ist, dann erst wollen wir Wasser trinken. Vorher keinen Tropfen! Also haltet euch frisch und stecht sie an. Diener-Ungeheuer, thu mir Bescheid.

Trinculo.

Ein tolles Stück von Insel. Das Diener-Ungeheuer sagt, es gäbe nur fünf vernünftige Wesen auf dieser Insel: wir sind drei davon; wenn die andern zwei ebenso fest auf den Beinen sind wie wir, so wackelt der Staat.

Stephano.

Trink, Diener-Ungeheuer, wenn ich dir's heiße. (ihn lustig betrachtend) Die Augen stecken dir fast ganz im Kopfe drinnen.

Trinculo.

Wo sollten sie sonst stecken? Er wäre wahrlich ein prächtiges Ungeheuer, wenn sie ihm im Schweife steckten.

Stephano.

Mein Ungeheuer hat seine Zunge in Sekt ersäuft. Was mich betrifft, mich kann das Meer nicht ersäufen. Ich schwamm, eh ich wieder ans Land kommen konnte, fünf und dreißig Meilen, ab und zu: beim Element! Du sollst mein Hauptmann sein, Ungeheuer, oder mein Fähndrich.

(Caliban fällt taumelnd nieder)

Trinculo.

Euer Hauptmann, wenn's euch beliebt: er kann die Fahne nicht halten.

Stephano.

Mondkalb, sprich einmal in deinem Leben, wenn du ein gutes Mondkalb bist.

Caliban.

(aufstehend in lallendem Tone)

Wie geht's deiner Gnaden? Laß mich deine Schuh

lecken. (auf Trinculo deutend) Ihm will ich nicht dienen, er ist nicht herzhaft.

Trinculo.

Du lügst, unwissendes Ungeheuer. Ich bin im Stande, einem Bettelvogt die Spitze zu bieten. Ei, du liederlicher Fisch du, war jemals einer eine Memme, der so viel Sekt getrunken hat, als ich heute? Willst du eine ungeheure Lüge sagen, da du halb ein stummer Fisch und halb ein Ungeheuer bist?

Caliban.

(zu Stephano)

Sieh, wie er mich zum Besten hat: willst du das zugeben, mein Fürst?

Trinculo.

Fürst, sagt er? Daß ein Ungeheuer solch ein Einfaltspinsel sein kann!

Caliban.

Sieh, sieh! schon wieder! Bitte, beiß ihn todt!

Stephano.

(mit komischer Würde)

Trinculo, kein loses Maul! Wenn ihr aufrührisch werdet, hängt ihr am nächsten Baum. Das arme Ungeheuer ist mein Unterthan, und ihm soll nicht unwürdig begegnet werden.

Caliban.

Ich danke meinem gnädigen Herrn. Willst du geruhn, nochmals auf mein Gesuch zu hören, das ich dir vorbrachte?

Stephano.

Ei freilich will ich: knie' und wiederhol' es. Ich will stehn, und das soll Trinculo auch.

(Ariel kommt von der Seite links)

Caliban.

(knieend)

Wie ich dir vorher sagte, ich bin einem Tyrannen unterthan, der mich durch seine List um die Insel betrogen hat.

Ariel.

(ist unbemerkt näher geschlichen und spricht, hinter Stephano versteckt, Trinculo's Stimme nachahmend)

Du lügst!

(Echo von Singstimmen, hinter der Szene rechts und links, recht deutlich: Du lügst!)

Caliban.

(zornig auffahrend gegen Trinculo)

Du lügst, du possenhafter Affe, du!
Daß dich mein tapfrer Herr verderben möchte!
Ich lüge nicht!

Stephano.

(in Zorn gerathend)

Trinculo, wenn ihr ihn in seiner Erzählung noch irgend stört, bei dieser Faust! ich schlag' euch ein paar Zähne ein.

Trinculo.

Aber ich sagte ja nichts.

Stephano.

Still also, und nichts weiter! Fahre fort!

Caliban.

Durch Zauberei gewann er diese Insel,
Gewann von mir sie. Wenn nun deine Hoheit
Ihn strafen will — ich weiß, du hast das Herz,
Doch dieser Narr hat keins —

Stephano.

Das ist gewiß.

Caliban.

So sollst du Herr drauf sein, ich will dir dienen.

Stephano.

Aber wie kommen wir damit zu Stande? Kannst du mir zu dem Handel Anweisung geben?

Caliban.

Ja, ja, mein Fürst! Ich liefr' ihn dir im Schlaf,
Wo du ihm seinen Kopf durchnageln kannst.

Ariel.

(wie oben)

Du lügst, du kannst nicht.

(Gesangs-Echo hinter der Szene von beiden Seiten, laut und vielstimmig, wie oben: „Du kannst nicht.")

Caliban.

(in Wuth)

Der scheckige Hanswurst! Du lump'ger Narr!
Ich bitte deine Hoheit, gieb' ihm Schläge,
Und nimm ihm seine Flasche; ist die fort,
Mag er Sumpfwasser trinken, denn' ich zeig' ihm
Die frischen Quellen nicht.

Stephano.

Trinculo, stürze dich in keine weitere Gefahr. Unterbrich das Ungeheuer noch mit Einem Worte, und bei dieser Faust, ich gebe meiner Barmherzigkeit den Abschied, und mache einen Stockfisch aus dir.

Trinculo.

Wie? Was hab' ich gethan? Ich habe nichts gethan, ich will weiter weggehn. (nach links zurückgehend)

Stephano.

Sagtest du nicht, er löge?

Ariel.

(immer wie oben, durch Zeichen seine Freude über die Verwirrung ausdrückend)

Du lügst.

Stephano.

Lüg' ich? Da hast du was. (schlägt ihn, Caliban frohlockt darüber) Wenn du das gern hast, straf' mich ein andermal Lügen.

Trinculo.

Ich strafte euch nicht Lügen. Seid ihr um euern Verstand gekommen, und um's Gehör auch? Zum Henker eure Flasche! So weit kann Sekt und Trinken einen bringen. Daß die Pestilenz euer Ungeheuer, und hol' der Teufel eure Finger!

Caliban.

Hahaha!

Stephano.

Nun weiter in der Erzählung. Ich bitte dich, steh bei Seite.

(Trinculo noch weiter nach links und zurück gehend)

Caliban.

Schlag' ihn nur tüchtig! Noch ein kleines Weilchen,
Dann schlag' ich auch, ich fühl', mir wächst der Muth.

Stephano.

Komm, fahre fort, redliches Ungeheuer!

Caliban.

Ich sagte, mein Tyrann hat die Gewohnheit,
Des Nachmittags zu ruhn; du kannst ihn würgen,
Hast du erst seine Bücher, oder auch
Mit deinem Messer ihm die Kehl' abschneiden.
Denk' dran, dich erst der Bücher zu bemeistern,
Denn ohne sie ist er nur so ein Dummkopf,
Wie ich bin, und es steht kein einz'ger Geist
Ihm zu Gebot. Sie alle hassen ihn
So eingefleischt wie ich. Verbrenn' ihm nur
Die Bücher! Er hat schön Geräth im Haus
Und was vor allem zu betrachten ist,
Ein schönes Töchterlein; er selber nennt
Sie ohne Gleichen. Ja, ich sah kein Weib
Als meine Mutter Sycorax und sie:
Doch steht sie so hoch über Sycorax
In Schönheit, wie das Größte über'm Kleinsten.

Stephano.
(schmunzelnd)

Ist es so 'ne schmucke Dirne?

Caliban.
(grinsend)

Ja, Herr, sie wird wohl anstehn deinem Bett,
Das schwör' ich dir, und wackre Brut dir bringen.

Stephano.
(mit majestätischen Schritten auf und ab stolzirend)

Ungeheuer, ich will den Mann umbringen; seine Tochter und ich, wir wollen König und Königin sein (es lebe unsre Hoheit!) und Trinculo und du, ihr sollt Vicekönige werden. Gefällt dir der Handel, Trinculo?

Trinculo.

(wieder näher kommend)

Vortrefflich!

Stephano.

Gieb mir deine Hand! Es thut mir leid, daß ich dich schlug: aber hüte dich dein Lebelang vor losen Reden.

Caliban.

Jetzt ist er aus, zu baden in der See,
In einer halben Stunde kehrt er heim
Und legt zum Schlaf sich in der Zelle nieder;
Willst du ihn dann vertilgen?

Stephano.

Ja, auf meine Ehre!

Ariel.

(der, ab und zu sichtbar, gelauscht hat, halblaut)

Dieß meld' ich meinem Herrn!

(drohend auf die drei)

Weh euch Gesellen!

(rasch ab)

Caliban.

Du machst mich lustig, ich bin voller Freude:
So laßt uns jubeln und das Liedlein trällern,
Das ihr mich erst gelehrt. Wie war es doch?

Stephano.

Auf dein Begehren, Ungeheuer, will ich mich dazu verstehn, mich zu allem verstehn. Wohlan, Trinculo, laß uns singen.

(singt)

Zwickt sie und drückt sie, und drückt sie und zwickt sie!
Gedanken sind frei!

Caliban.

Das ist die Weise nicht.

(Hinter der Szene wird, von Piccolo und Trommel, die Weise von Calibans Lied gespielt. Alle drei sehen erstaunt und mit offenem Munde nach der Seite, woher die Musik kommt. Pause)

Stephano.

(ängstlich)

Was bedeutet das?

Trinculo.

(ebenfalls ängstlich)

Es ist die Weise unsers Liedes, vom Herrn Niemand aufgespielt.

Stephano.

(nach oben, wo die Musik)

Wo du ein Mensch bist, zeige dich in deiner wahren Gestalt; bist du aber ein Teufel, so thu was du willst.

Caliban.

(zu Stephano)

Bist du in Angst?

Stephano.

Nein, Ungeheuer, das nicht.

Caliban.

Sei nicht in Angst! Die Insel ist voll Lärm,
Musik und süßer Lieder, die ergötzen,
Und Niemand Schaden thun. Mir klimpern manchmal
Viel tausend helle Instrument' um's Ohr,
Und manchmal Stimmen, die mich, wenn ich auch
Nach langem Schlaf erst eben aufgewacht,

Zum Schlafen wieder bringen: dann im Traume
Ist mir, als thäten sich die Wolken auf
Und zeigten mir so wunderbare Schätze,
Daß ich erwachend wieder träumen möchte.

Stephano.

Das wird ein lustiges Königreich werden, wo ich meine Hofkapelle umsonst habe.

Caliban.

Vergiß nicht, erst wenn Prospero vertilgt ist!

Stephano.

Das soll bald geschehn: ich habe deinen Plan noch im Kopf.

Caliban.

So laßt uns leise nah'n: der blinde Maulwurf
Hör' unsern Fuß nicht fallen. Siehst du hier
Der Zelle Mündung?

(Trinculo schleicht in die Zelle hinein)

Tretet ohne Lärm
Hinein und haltet drinnen euch verborgen,
Bis er nach Haus kommt und sich schlafen legt.
Dann thu' den guten Streich, wodurch dies Eiland
Auf immer dein, und ich dein Caliban,
Dein Füßelecker werde. Auf, voran!

(Stephano nähert sich ängstlich und langsam der Zelle)

Stephano.

(sich an Caliban haltend, mit verstelltem Muth)

Gieb mir die Hand, ich fange an, blutige Gedanken zu haben.

Trinculo.

(der voraus in die Zelle geschlichen, Anfangs von drinnen, dann herauskommend, allerlei alte Mäntel, Wämmser und Gewänder auf dem Arm schleppend)

O König Stephano! O Herr! O würd'ger Stephano!
Sieh, welch eine Garderobe für dich hier ist!

Caliban.

Laß es doch liegen, Narr; es ist nur Plunder!

Trinculo.

Oho, Ungeheuer! Wir wissen besser, was auf den Trödelmarkt gehört. O König Stephano!

Stephano.

Gieb mir den Mantel, Trinculo; bei meiner Faust, ich will den Mantel.

Trinculo.

Deine Hoheit soll ihn haben, und noch viel andere Prunkgewänder, die drinnen an der Schnur hängen. Kommt nur hinein, es geht mit dem Stehlen so recht am Schnürchen.

Stephano.

Ich danke dir für den Spaß; da hast einen Rock dafür. Witz soll nicht unbelohnt bleiben, so lang ich König in diesem Lande bin. Am Schnürchen stehlen ist ein capitaler Einfall. Da hast du noch ein Wamms dafür.

Trinculo.

Komm, Ungeheuer, schmiere deine Finger, daß auch für dich was hängen bleibt.

Caliban.

Ich will's nicht: wir verlieren unsre Zeit
Und werden all' in Gänse oder Affen
Mit schändlich nied'rer Stirn verwandelt werden.

Stephano.

Ungeheuer, frisch vorangegangen und tüchtig angepackt, oder ich jage dich zu meinem Königreich hinaus.

(Stephano und Trinculo stoßen den widerstrebenden Caliban in die Zelle hinein, deren Vorhang hinter den Dreien sich schließt. Sobald sie verschwunden, treten von rechts Prospero und Ariel ein)

Zehnter Auftritt.

Prospero. Ariel. Später wieder **Caliban. Stephano. Trinculo.**

Prospero.

Sag' noch einmal, wo ließest du die Buben?

Ariel.

Ich sagt' euch, Herr, sie glühten ganz von Trieben
Und Trunkenheit: sie hieben in den Wind
Und stampften auf den Boden, fest erpicht
Auf ihren Plan. Jetzt sind sie in der Zelle,
Wo ich dein abgelegtes Prachtgewand
Den Narren finden ließ, und Caliban
Den machtlos alten Zauberplunder, den

Du seiner Mutter Sycorax genommen.
Sieh nur, da kommen sie, ganz lächerlich
Mit dem gestohl'nen Gute aufgeputzt.

(Musik. Aus der Zelle kommen: Caliban, in einem karikirten Zauberkleide, eine spitze Mütze auf dem Kopfe; hinter ihm Stephano, mit einer papierenen Krone, in einem alten Mantel mit Schleppe; Trinculo in komischer Pagentracht trägt die Schleppe. Sie ziehen in komischer Pantomime, die nach der Musik in einen Rüpeltanz ausgedehnt werden kann, aus der Zelle über und um die Bühne, von Prospero und Ariel aus dem Hintergrunde beobachtet, und gehen dann rechts ab)

Prospero.

(ihnen nachsehend)

Fürwahr, ein Unhold ist doch Caliban,
An dem die Müh', die ich für ihn genommen,
Durchaus verloren ist, und wie sein Leib
Durch Alter garstig, wird verstockt sein Sinn.
Ich will sie alle plagen, bis sie brüllen.
Geh', heiß' die Kobold' ihr Gebein zermalmen
Mit starren Zuckungen, die Sehnen straff
Zusammenkrampfen und sie fleck'ger zwicken
Als wilde Katz' und Panther.

Ariel.

(ab, hinter den Dreien her)

Herr, ich gehe!

Prospero.

Laß sie mir weidlich hetzen. Diese Stunde
Giebt alle meine Feind' in meine Hand;
Bald enden meine Mühen, und ich siege!

(geht in die Zelle, deren Vorhang hinter ihm zufällt)

Finale.

Jagdgetöse, Hundegebell, Peitschenknall, Hornstöße hinter der Szene. Caliban, Stephano, Trinculo werden bald einzeln, bald zusammen von Geistern, Kobolden, Zwergen, theils in Thierbildung, theils mit Speeren, Pfeilen und Fackeln versehen, über die Bühne gehetzt. Ariel, von Zeit zu Zeit sichtbar werdend, führt die Jagd an. Das Ganze muß ein sehr bewegtes Bild abgeben, worin musikalische und szenische Wirkung genau zusammenstimmen. Ueber einer bunten Schlußgruppe fällt, unmittelbar vor dem Ende der Musik, rasch der Vorhang.

Dritter Aufzug.

Vor Prospero's Zelle. Dieselbe Dekoration wie früher; keine Verwandlung mehr.

Erster Auftritt.

Miranda. Prospero. Ferdinand. Später **Chor** der Nymphen und Schnitter.

(Prospero steht zwischen Miranda, welche sich an seine rechte Seite schmiegt, und Ferdinand, der zu seiner Linken kniet)

Prospero.

(zu Ferdinand gewendet)

Hab' ich zu strenge Buß' euch auferlegt,
So macht es die Vergeltung gut: ich gab
Euch meines eig'nen Lebens beste Hälfte,
Ja das, wofür ich lebe. Noch einmal
Biet' ich sie deiner Hand. All' deine Plage
War nur die Prüfung deiner Lieb', und du
Hast deine Probe wunderbar bestanden.

(er erhebt Ferdinand)

Hier vor des Himmels Angesicht bestät'ge
Ich dies mein reich Geschenk.

(er legt die Hände Ferdinand's und Miranda's in einander, die seinigen segnend darüber)

O Ferdinand,

Lächl' über mich nicht, daß ich mit ihr prahle,
Du selbst wirst finden, daß sie allem Lob
Zuvoreilt, jede Liebe überflügelt!

Ferdinand.

Ich glaub' es, und mein Herz wetteifert noch
Mit dem des Vaters in Miranda's Preis.

Prospero.

Als Gabe denn und selbsterworb'nes Gut,
Würdig erkauft, nimm meine Tochter hin.
(er legt, sich rechts wendend, Miranda in Ferdinand's Arme)
Mir bleibt indeß noch eine Sorg': ich muß
Die Augen dieses jungen Paares weiden
Mit Blendwerk meiner Kunst.
(beschwörend)
Erscheinet denn,
Ihr Nymphen von den Bächen; auf dem Plan
Allhier erscheint, der Meister sagt's euch an.
Eilt all' herbei und helft uns einen Bund
Der treuen Liebe feiern; kommt zur Stund!
(Aus dem Hintergrunde treten, unter passender Musik, Nymphen, singende und tanzende, auf)
Ihr Schnitter, braun vom Strahle des August,
Kommt aus den Furchen her zum Spiel der Lust.
Macht Feiertag und mit der Nymphen Kranz
Vereinigt euch zu heit'rem Aerntetanz.
(Von beiden Seiten erscheinen Schnitter, in idealisirt-idyllischer Tracht. **Ballet**, während dessen der **Nymphen-Chor** singt)

Chor.

Hüll' und Füll', Gedeihen immer,
Scheun' und Boden ledig nimmer,

Reben, hoch voll Trauben rankend,
Bäume, unter Früchten wankend,
Frühling werd' euch schon erneuert,
Wenn der Herbst kaum eingescheuert;
Stündlich werd' euch Lust zu Theil.
So erfüllt sich unser: Heil! :,:

(Während dem Tanze, der mit Sicheln oder Sensen der Schnitter, mit Kränzen der Nymphen passende Motive für Gruppen bietet, steht **Prospero** im Hintergrunde, in Nachdenken verfallend; im Vordergrunde rechts auf der Bank sitzen Ferdinand und Miranda. Beim Schlusse des Ballets und Chors werden Beide von den Nymphen und Schnittern in den Mittelpunkt ihrer Schaar gezogen und unter dem verhallenden „Heil!" mit Kränzen ꝛc. umfaßt. Dann löst sich, in einem sanften Nachspiel, die Gruppe auf, Nymphen und Schnitter verschwinden nach allen Seiten)

Miranda.
(wie aus einem Zauber erwachend)

Dies war ein wunderherrlich Schauspiel und
Harmonisch zum Bezaubern.

Ferdinand.
(mit ihr wieder nach rechts vorkommend)

O ihr Götter,
Auf diesem Eiland laßt mich immer weilen:
Ein solcher Vater und ein solches Weib
Verwandeln mir den Ort zum Paradies.

Prospero.
(nach links vorkommend für sich, finster)

Vergessen hatt' ich ganz den schnöden Anschlag
Des Caliban und seiner Mitverschwor'nen,
Mich umzubringen, und die Stunde naht!

Ferdinand.
(halblaut und besorgt zu Miranda)

Seltsam! Dein Vater scheint in Leidenschaft,
Die stark ihn angreift.

Miranda.

Nie bis diesen Tag
Sah ich ihn so bewegt.

(Ferdinand und Miranda drängen sich theilnehmend an Prospero)

Prospero.

Seid gutes Muths,
Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.

(mit hohem Ernst)

Wie dieses Schauspiels bunter Schein, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Erdball
Und alles was darauf ist untergehn
Und, wie dies kurze Schattenspiel gethan,
Spurlos verschwinden. Wir sind gleichen Stoffs
Wie der der Träume, dieses kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

(da Ferdinand besorgt Prospero's Hand ergreift)

Ich bin gereizt, Herr: habt
Geduld mit mir; mein alter Kopf ist schwindlicht.
Seid wegen meiner Schwachheit nicht besorgt.
Begebt euch beide in die Zelle dort
Und ruhet: ich will auf und nieder gehn,
Um mein Gemüth zu stillen.

Ferdinand und Miranda.

(in die Zelle abgehend)

Findet Frieden.

Prospero.

(allein)

Jetzt naht sich der Vollendung mein Entwurf,
Mein Zauber reißt nicht, meine Geister folgen,
Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last.
He, Ariel! Mein gefliss'ner Diener Ariel!

Zweiter Auftritt.

Prospero. Ariel. Später **Alonso. Gonzalo. Sebastian. Antonio.**

Ariel.

(rasch von links)

Was will mein großer Meister? Ich bin da.

Prospero.

Um welche Stunde ist's?

Ariel.

Die sechste, Herr,
Die Zeit, wo, wie ihr sagt, das große Werk
Ein Ende nehmen soll.

Prospero.

So sagt' ich, ja,
Da ich den Sturm erregte. Sprich, mein Geist,
Was macht der König jetzt und seine Gefolge?

Ariel.

Wie ihr mir auftrugt, sind sie allesammt
Gefangen und gebannt im Lindenwäldchen.

Sie harren, bis ihr sie erlöst: Der König,
Sein Bruder, und der eurige im Wahnsinn;
Die Andern trauern um sie, überfüllt
Von Gram und Schreck; vor allen er, den ihr
Den guten alten Herrn Gonzalo nanntet.
Die Thränen rinnen ihm am Bart hinab,
Wie Wintertropfen an der Traufe Röhre.
Gewaltig greift sie euer Zauber an;
Wenn ihr sie jetzo sähet, euer Herz
Erweichte sich.

Prospero.

Glaubst du das wirklich, Geist?

Ariel.

Das meine würd' es, wär' ich Mensch, wie ihr.

Prospero.

Hast du, der Luft nur ist, Gefühl und Regung
Für ihre Noth? Und sollte nicht auch ich,
Ein Wesen ihrer Art, gleich scharf empfindend,
Und leidend so wie sie, mich rühren lassen?
Obschon ihr Frevel tief ins Herz mir drang,
Besiegt mein bess'rer Geist den Trieb der Rache,
Und wenn sie reuig sind, bin ich versöhnt.
Ich will den Zauber lösen, ihre Sinne
Herstellen, und sie zu sich selber bringen.
Befreie sie!

Ariel.

Ich will sie holen, Herr!

(wieder links ab)

Prospero.

(nach einer feierlichen Musik, große Zauberkreise mit dem Stabe ziehend)

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen;
Und ihr, die ihr am Strand, spurlosen Fußes,
Den ebbenden Neptunus jagt, entfliehend,
Wann er zurückkehrt; — halbe Zwerge, die ihr
Bei Mondschein grüne Ringlein macht im Gras,
Wovon das Schaaf nicht frißt, — ihr Geister alle,
Mit deren Hilfe ich am hellen Mittag
Die Sonn' umhüllt, empörte Wind' entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In Kampf gesetzt: — dieß grause Zauberwerk
Schwör' ich hier ab, zerbreche meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer als ein Senkblei je geforscht
Will ich mein magisch Buch im Meer ertränken.

(Ariel kommt von links, wo er abgegangen; ihm folgt Alonso mit rasender Geberde, begleitet von dem weinenden Gonzalo; Sebastian und Antonio hinterdrein. Sie treten alle in den Kreis, den Prospero gezogen hat, und stehen bezaubert da. Musik)

Ein feierliches Lied, der beste Tröster
Zur Heilung irrer Phantasie! Nun steht;
Denn ihr seid festgebannt in meinen Kreisen.

(Pause. Prospero sieht alle an)

Würd'ger Gonzalo! ehrenwerther Mann!
Mein Auge läßt, befreundet mit dem Thun
Des Deinen, brüderliche Tropfen fallen.

(Die Uebrigen geben Zeichen zurückkehrender Besinnung)

Allmählich löst sich die Bezaubrung auf,
Und wie die Nacht der Morgen überschleicht,
Das Dunkel schmelzend, fangen ihre Sinne

Erwachend an, den blöden Dunst zu scheuchen,
Der noch die hellere Vernunft umhüllt.
Mein Ariel, dien' dem Meister noch einmal:
Hol' Caliban und die Gesellen her
Und lös' auch ihren Bann, indeß ich hier
In meiner alten menschlichen Gestalt
Mich zu erkennen geb'.

Ariel.

Ich fliege, Herr!

(Ariel links ab, Prospero in die Zelle, wo er seinen Zaubermantel, unter welchem die herzogliche Tracht bereits angelegt worden, abwirft und dann gleich wieder heraustritt)

Gonzalo.

(zuerst zu sich kommend, indem er verwirrt umherblickt)

Nur Qual, Verwirrung, Wunder und Entsetzen
Wohnt hier in diesem Schreckens-Eiland; führte
Uns eine höhere Gewalt doch fort von hier!

Prospero.

(als Herzog auf den Stufen vor der Zelle erscheinend und machtvoll herabsprechend)

Erkennet mich, ihr Alle! König, sieh
Mailands vertrieb'nen Herzog, Prospero!

(Große Pause. Er steigt herab)

Und zum Beweis, daß ein lebend'ger Fürst
Jetzt mit dir spricht, umarm' ich leiblich dich
Und heiße dich und dein Gefolge herzlich
Willkommen hier.

Alonso.

(allmählich zu sich selbst kommend)

Ob du es bist, ob nicht,

Ob mich ein Blendwerk noch, wie früher, täuscht,
Ich weiß es nicht; doch seit ich dich erblickt,
Genas mein krankes Herz, ich bin befreit.
Dein Herzogthum geb' ich zurück und bitte:
Vergieb mir. Aber wie kann Prospero
Am Leben sein und hier?

Prospero.

(zu Gonzalo)

Erst, edler Freund,
Laß mich dein Alter herzen, dessen Ehre
Nicht Maaß noch Gränze kennt.

(er umarmt Gonzalo; dann beiseit zu Antonio und Sebastian, die vor ihm beschämt niederknieen)

Ihr Beide aber,
Wär' ich zu euch gesinnt, wie ihr zu mir,
So könnt' ich seiner Hoheit Zorn euch zuziehn,
Und des Verraths euch zeih'n: allein ich will
Nicht reden; alles mag vergessen sein!

(Sebastian und Antonio stehen auf)

Alonso.

(zu Prospero)

Doch nun erzähle uns von deiner Rettung
Auf diesem Eiland, wo wir scheiterten,
Und wo mir — schmerzliche Erinnerung! —
Mein Sohn, mein Ferdinand, verloren ging.

Prospero.

Weil ihr mein Herzogthum zurückgegeben,
Will ich mit ähnlichem Geschenk erwidern
Und euch ein Wunder aufthun, das euch freut,
Weit mehr als mich mein Herzogthum.

Dritter Auftritt.

Vorige. Miranda. Ferdinand.

(Der Vorhang der Zelle öffnet sich, und man sieht Ferdinand und Miranda, die, in anmuthiger Gruppe, im Innern der Zelle sitzen. Ferdinand hat eine Laute im Arm, worauf Miranda ihn spielen lehrt. Kurze, zarte Musik, wie aus der Zelle tönend)

Miranda.

Mein Prinz,
Ihr spielet falsch.

Ferdinand.

(indem er die Laute fallen läßt und Miranda zärtlich umschlingt)

Mit dir, mein theures Leben?
Nicht um die Welt.

Prospero.

(zu Alonso, der erstaunt dasteht)

Das Spiel ist Wahrheit, Herr!

Ferdinand.

(vorkommend)

Droht gleich die See, ist sie doch mild: ich habe
Sie ohne Grund verflucht.

(er kniet vor Alonso)

Alonso.

Nun, aller Segen
Des frohen Vaters komme über dich!
Steh auf und sag, wie kamst du her?

Miranda.

O Wunder!
Was giebt's für herrliche Geschöpfe hier!

Wie schön der Mensch ist! Wunderbare Welt,
Die solche Wesen trägt!

(sie schmiegt sich an den Vater)

Prospero.

Es ist dir neu.

Alonso.

Wer ist dieß Mädchen da, mit dem du spieltest?
Ist sie die Göttin, die uns erst getrennt
Und nun vereinigt hat?

Ferdinand.

Herr, sie ist sterblich,
Doch durch unsterbliches Verhängniß mein.
Ich wählte sie, als ich zu Rath den Vater
Nicht ziehen konnte, ja verwaist mich wähnte.
Sie ist die Tochter dieses großen Herzogs.

Alonso.

(zu Ferdinand und Miranda)

Reicht euch die Hände! Treffe Gram und Leid
Stets dessen Herz, der euch nicht Freude wünscht!

Gonzalo.

So sei es, Amen!

Prospero.

Seht, mein gnäd'ger Herr,
Da kommen vom Gefolge noch ein Paar
Spaßhafte Bursche, die ihr ganz vergaßt.

Vierter Auftritt.

Vorige. Ariel der von links kommt und **Stephano, Trinculo** und **Caliban** vor sich hertreibt.

Stephano.

Kourage, Blitzungeheuer, Kourage!

Trinculo.

Wenn dieß wahrhafte Kundschafter sind, die ich im Kopfe trage, so giebt es hier was Herrliches zu sehen.

Caliban.

O Setebos, das sind mir wackre Geister!
Wie schön mein Meister ist! Ich fürchte mich,
Daß er mich züchtigen und plagen wird.

Alonso.

Ist dies mein trunkner Kellermeister nicht?
Und Trinculo ist auch zum Taumeln voll:
Ihr Schläuche sprecht, wie kam't ihr in die Brühe?

Trinculo.

Ach, gnäd'ger Herr, ich bin so eingepökelt worden, seit ich euch zuletzt sah, daß ich fürchte, es nie wird wieder aus meinen Knochen herausgehn. Vor den Schmeißfliegen werde ich sicher sein.

Sebastian.
(Stephano auf die Schulter schlagend)

Nun, Stephano, wie geht's?

Stephano.
(zusammenfahrend)

O rührt mich nicht an! Ich bin nicht Stephano, sondern ein Krampf.

Prospero.

Ihr wolltet hier auf der Insel König sein, Schurke?

Stephano.

(sich die Schultern reibend)

Da wär' ich ein geschlagner König gewesen.

Alonso.

(auf Caliban zeigend)

Nie sah ich ein Geschöpf, wie diesen da.

Prospero.

Er ist so ungeschlacht in seinen Sitten
Als von Gestalt. Geh, Schurk, in meine Zelle,
Nimm deine Spießgesellen mit; wenn du
Vergebung wünschest, putze nett sie auf.

Caliban.

Das will ich, ja; will künftig klüger sein,
Und Gnade suchen.

(im Abgehen mit Stephano und Trinculo)

Welch dreifacher Esel
War ich, den Säufer für 'nen Gott zu halten,
Und diesen dummen Narren anzubeten.

(Alle drei in die Zelle)

Prospero.

Ich lade eure Hoheit nebst Gefolge
Zur Ruh' in meine Zelle ein; hernach
Geleit' ich euch zu Schiff und nach Neapel.
Dort hab' ich Hoffnung, die Vermählungsfeier
Von diesen Herzgeliebten anzusehn.

Dann zieh' ich in mein Mailand, und mein dritter
Gedanke soll — das Grab sein.

(zu Ariel, der indessen beiseite gestanden)

Ariel, dir,

Mein Herzens-Ariel, schenk' ich jetzt die Freiheit!

Ariel.

(Prospero's Hand freudig küssend)

Dank, Meister!

(Allen mit der Hand winkend)

Und euch allen Lebewohl!

(Ariel rasch zur Linken ab, während Prospero und Alonso, dann Ferdinand und Miranda, zuletzt Sebastian, Antonio, Gonzalo in die Zelle gehen).

Schluß-Szene.

Sobald die Abgehenden nicht mehr sichtbar, treten von beiden Seiten die Nymphen wieder auf. Gleichzeitig fallen, bis auf das Proszenium, Wolken-Vorhänge, aber von lichter Farbe, herab, hinter welchen die Dekoration des Schlußtableaus möglichst rasch gestellt wird. Während der Verwandlung singen, im Proszenium gruppirt, die Nymphen ihren Schlußchor.

Chor.

Fort von diesem gelben Strand
Winkt Ariels Hand;
Nun versinket in die See,
Wünscht dem Scheidenden Ade;
Glöcklein ruft zur Heimkehr ihm,
Horch, es läutet: bim, bim, bim!

Beim Schlusse des Chors gehen die Wolken-Vorhänge wieder auf. Man erblickt die offene ruhige See, mit Blumen-Ufern; die ganze Bühne ist mit rosigem Lichte hell beleuchtet. Aus der See tauchen die Nymphen, zum Abschied winkend und grüßend, auf, während der Sing-Chor in

ähnlicher Bewegung sich allmählich vom Proszenium in die Kulissen links verliert. Ariel erscheint, auf einem Flugwerk aus der Kulisse links langsam nach den Suffiten rechts hinaufziehend. Gleichzeitig kommt in entgegengesetzter Richtung, von rechts nach links, im Hintergrunde der möglichst tief genommenen Bühne, das Königsschiff wiederum zum Vorschein und zieht feierlich vorüber. Dasselbe ist mit breiten Blumengewinden und mit Rosenkränzen an Kiel, Mast und Steuer geschmückt. In der Mitte des Verdecks steht Prospero, in Herzogs-Tracht, zu seiner Rechten Ferdinand und Miranda, zur Linken Alonso und Gonzalo. Abschieds-Grüße zwischen dem Schiff und Ariel. Wenn Beide verschwunden, dieser rechts, jenes links, versinken die Nymphen, die Musik verhallt in leisen Schwingungen, und der Vorhang fällt langsam über der völlig leer und dunkel gewordenen Bühne.

Anmerkungen zum Sturm.

Unter Shakspeare's Dichtungen steht, abgesondert von den Gruppen der übrigen, auf eigenem Boden und für sich allein ein Zwillingspaar, das auf den ersten Blick sich täuschend gleicht und doch bei näherer Betrachtung wesentlich verschieden ist: der Sommernachtstraum, der Sturm. Sie verhalten sich zu einander wie Frühling und Herbst: dieselbe Natur in beiden, gleiche Formen, aber verschiedene Farben, ein anderer Himmel, eine andere Beleuchtung, weswegen auch fast entgegengesetzte Stimmungen und Eindrücke von ihnen ausgehen. Ueber dem Sommernachtstraum herrscht der volle, zauberische Mond, in blauen Lichtern und gaukelnden Schatten regellos spielend; den Sturm bedeckt zuerst eine Gewitterwolke, aus der hernach die untergehende Sonne klar und breit hervorbricht. Den Sommernachtstraum durchweht eine frische, blüthenschwangere Luft, während aus dem Sturm der Brodem schwerreifer Früchte uns anhaucht, hier und da schon mit einer fröstelnden Ahnung des nahen Winters vermischt. Das Wintermährchen, welches zur Vervollständigung des phantastischen Kleeblatts dem Sturm und dem Sommernachtstraum beigesellt zu werden pflegt, ist diesen beiden nur verwandt, nicht verbrüdert. Im Sturm und im Sommernachtstraum wirkt das Wunder als bewegende Kraft, während im Wintermährchen der Zufall die Hauptrolle spielt. Dieses nennt sich ein Mährchen, gehört aber entschieden zur Gattung des Lustspiels, sogar über dessen Gränzen hinaus, in das Gebiet des Ernstes, bis hart an das Tragische streichend. Jene,

Sturm und Sommernachtstraum, sind, bei aller Stärke ihres dramatischen Baues, ihrem Wesen nach Mährchen.

Dem Kunstwerthe nach geordnet, nimmt unter den drei Stücken das Wintermährchen unstreitig den ersten Platz ein. Die Komposition ist von überraschender Schönheit und Kraft, die sich namentlich in der Scheidung und Verbindung der beiden Theile des Stückes ausspricht; auch die Karakteristik wird vortrefflich gehandhabt: Perdita gehört zu den herrlichsten Frauen-Gestalten Shakspeare's. Den Sommernachtstraum stellt die englische Kritik viel weniger hoch als die deutsche; unser romantischer Sinn befriedigt sich leichter in dem losen Spiel des Humors und der Phantasie, als der überall auf Gesetz und Form dringende Geist des Engländers. Ihn stört im Sommernachtstraum die Regellosigkeit der Anlage, der Mangel an aller Karakteristik wie an dramatischer Handlung und Bewegung, das unvermittelte Neben- und Durcheinander der einzelnen Bestandtheile: lauter Eigenschaften, welche man nicht nur nicht als Fehler, sondern als Vorzüge erkennt, sobald man sich auf die Grundidee des Ganzen und auf die Intention des Dichters stellt, die aber die Bühnenwirkung unbedingt beeinträchtigen. Ungleich inhaltsreicher, gedankenschwerer, auch planmäßiger, durchdachter, ausgeführter ist der Sturm. Hier stehen die verschiedenen Elemente des Ganzen, komische und ernste Figuren, Natur und Wunder, in nicht blos äußerlichem, sondern organischem Zusammenhang; die Handlung, obgleich an sich so einfach, daß sie ohne Zuthat des Mährchens ein dramatisches Werk zu tragen kaum vermöchte, schreitet doch in geordnetem Gange, nicht in spielenden Sprüngen vor, und läßt Raum für eine bestimmte, sogar höchst ausdrucksvolle Karakteristik. Demzufolge erhebt sich auch die Sprache im Sturm zu einer Höhe, die der Sommernachtstraum in den ernsten Momenten nirgends erreicht. In diesem herrscht, bis zur exclusivsten Einseitigkeit, die komische Weltanschauung; jener schwingt sich zu einem so allgemeinen, erhabenen und idealen Standpunkt auf, daß er mit gutem Recht als Abschluß und Abschied des Dichters vom Leben, von der Poesie, vom Theater gelten kann. Shakspeare hat sich, wie Gervinus sinnig bemerkt, in Prospero selbst, wenn auch absichtslos, personificirt: er zieht von dem Zaubereiland der Dichtkunst in das still

Meer des Todes hinaus, nachdem er seinen Herrscherstab, einen kostbaren Hort für die Zukunft, in die schweigende Welle versenkt.

Neben dieser symbolischen Bedeutung ist dem Sturm, ebenso auch dem Sommernachtstraum, noch eine bestimmte äußere Tendenz beigelegt worden. Beide sollen Gelegenheitsstücke gewesen, Festspiele zu Vermählungs-Feierlichkeiten, der Sommernachtstraum für den Freund des Dichters, den Grafen Southampton (1598), der Sturm für den Pfalzgrafen Friedrich und die Prinzessin Elisabeth (1611). Letztere Angabe wird in der Schrift: „Shakspeare's Sturm, historisch beleuchtet von K. J. Klement; Leipzig 1846" so ausführlich bearbeitet, daß für jede Person des Stückes ein Original, in einer wenigstens höchst originellen Auffassung, sich finden lassen muß. Prospero stellt König Jakob den Ersten von England vor, Alonso König Philipp den Dritten von Spanien, Miranda und Ferdinand die hohen Neuvermählten Friedrich und Elisabeth, die Hexe Sycorax nichts Geringeres als die verstorbene Königin Elisabeth, Caliban endlich deren amerikanisches Pathenland, Virginia, oder im Allgemeinen die Rothhäute in den englischen Colonieen (Caliban = Canibal). Diese politische Entdeckung entbehrt nicht nur jedes poetischen Fundaments, sondern erweist sich auch als unpolitisch: England und Spanien lebten seit 1604 in jungem Frieden mit einander, und es steht viel eher anzunehmen, daß aus Rücksicht darauf Shakspeare seine, angeblich aus einer spanischen Novelle entlehnten und auch noch den Namen nach spanischen Personen, Alonso, Sebastian, Gonzalo, nach Neapel verlegt, als daß er einen hohen Verbündeten des Königs von England unter Alonso's nicht eben schmeichelhafte Maske gesteckt habe, abgesehen davon, daß das Londoner Publikum schwerlich seine Queen Beß, acht Jahre nach ihrem Tode, als Hexe Sycorax wiederfinden mochte. Die ganze Zwecksucherei scheint so wenig im Sommernachtstraum, wie im Sturm auf festes Ergebniß zu stoßen, wenn auch die in letzteren eingelegte mythologische Maske, nach Tieck unächt, als ein Gelegenheitsstücklein benutzt worden. Es läßt sich nach den bisherigen Forschungen nicht einmal das Geburtsjahr beider Stücke mit Sicherheit ansetzen: der Sommernachtstraum scheint gegen Ende des 16. Jahrhunderts, der Sturm im ersten Decennium des 17. entstanden zu sein.

Seit jener Zeit finden wir ihn eingebürgert auf der englischen Bühne. Er muß sogar ein Lieblings- und Zug-Stück gewesen sein, weil neben ihm zwei Gegenstücke, eines von Fletcher, das andere von Suckling, aufkommen. Das englische Volk, als Amphibie, und die damalige Zeit, als eine der Entdeckungen und Eroberungen, nahmen an dem Inhalt des Sturm, am Schiffbruch und an der Zauberinsel wohl ein unmittelbares Interesse, obgleich wir ihn deshalb nicht mit Captain Marryat's Süß- und Salzwasser-Romanen zusammenstellen und auch nicht umgekehrt annehmen dürfen, daß ein Publikum, worin jene Elemente nicht vorherrschen, am Sturm keinen Gefallen finden könne; Prospero bleibt doch immerhin etwas mehr als Robinson Crusoe, Caliban mehr als Freitag.

Kaum waren fünfzig Jahre seit der ersten Aufführung des Sturm vergangen, als zwei namhafte Dichter demselben schon die Wohlthat einer neuen Bearbeitung angedeihen ließen: Dryden und Davenant. Ihr Werk wurde 1667 auf der Bühne dargestellt, häufig und lange wiederholt, 1670 gedruckt, in wenig Jahren fünf Mal aufgelegt. Wir kennen dasselbe nicht, sind auch nach den Proben, welche Grimm im Morgenblatt, 1856, No. 39, mittheilt, nicht begierig, es kennen zu lernen. Grimm erzählt dessen Inhalt, aber nur bis in den zweiten Aufzug, und übersetzt einzelne Szenen aus der französischen Uebersetzung von Destouches. Wir ersehen aus diesen Proben, daß Dryden und Davenant nicht nur die Sprache Shakspeare's verbessert haben, durch glatte, matte Verse nämlich, sondern auch in den Bau seines Stückes gewaltthätig eingreifen, indem sie dessen Fabel gründlich verändern und ihre eigenen Personen Shakspeare unterschieben. Prospero hat außer Miranda noch eine Tochter, Dorinde geheißen. Ein Sohn des alten, ehrlichen Gonzalo, Hippolyt, den Prospero mitgenommen und als Kaspar Hauser in einer finsteren Höhle erzogen hat, ist das männliche Gegenstück jener beiden weiblichen Unschulden; alle drei sind mit dem Unterschied der Geschlechter noch unbekannt, unterhalten sich darüber in einer verzweifelt zweideutigen Naivetät und lassen sich Belehrung gefallen. Gegenüber einer so französisch gebildeten Bevölkerung des unbewohnten Eilands genügt Ariel's leichte und reine Luftgestalt auch nicht mehr, um das Geisterreich darzustellen; der Teufel in

höchsteigener Person muß erscheinen, vier allegorische Personen, Stolz, Betrug, Raub und Mord, singen ein Quartett, und ein Dutzend Winde tanzen Ballet dazu. In diesem Style soll das Ganze weiter und zu Ende gehen, voll Unnatur, Schwulst, Spektakel, nicht ohne spannende Momente und Theater-Effekte, aber kein Shakspeare mehr. Ein halbes Jahrhundert hat hingereicht, ihn zu verschütten. Sir William Davenant, Poet von Königs Gnaden, Dichter der Restauration, stellt sich über den Geist von Gottes Gnaden: er hat mit dem Hofe französischen Geschmack aus dem Exil nach Haus gebracht und verwendet denselben, um den einfachen Plan Shakspeare's zu verwickeln, aus seinen Späßen Zoten zu machen, seinen eigenthümlichen Styl in nachahmende Manier zu verzerren. Dryden, poëta laureatus, allzeit fertiger Lobredner jeder Regierung, gesuchter Odensänger und fruchtbarer Dramen-Fabrikant, läßt sein lyrisches Wässerlein in den Sturm regnen, daß es eine Freude ist, und macht aus Shakspeare's hochtönender Sprache einen halb prosaisch, halb jambisch dahingaukelnden Conversations-Dialog, welcher den Hofjunkern und Ehrenfräulein seiner allergnädigsten Herrschaft unvergleichlich besser als der alte, alberne Shakspeare gefallen haben und ganz charmant, interessant, pikant vorgekommen sein muß. Die beiden Leute, Davenant und Dryden, verstanden ihre Zeit, wenn ihnen auch das Verständniß Shakspeare's verloren gegangen war. Nicht viel besser als um ihren Sturm mag es um den von Shadwell stehen, der zu gleicher Zeit, 1673, jedoch schon völlig in eine Oper verwandelt, erschienen. In derselben Gestalt behandelt den Stoff Garrick, um ein Jahrhundert später, 1756, und wiederum ein Jahrhundert später, 1850, Scribe im Verein mit Halevy. Von diesen verschiedenen Bearbeitungen ist uns nur die letzte bekannt. Samstag den 8. Juni 1850 kündigte die italiänische Oper zum ersten Male La tempesta als das Hauptstück ihrer Season, die Sontag als Miranda, Lablache als Caliban, Carlotta Grisi als Ariel, Coletti als Prospero, Baucarde als Ferdinand, an. Das künstlerische Ensemble ließ so wenig etwas zu wünschen übrig, wie die szenische Ausführung. Von dem ersten Bilde an, das Schiff auf offener See darstellend, auf dem Deck ein Zelt, worin der König und sein Gefolge schlafen, bis zu der letzten

Verwandlung, wo wiederum ein Schiff in vollem Lauf, mit hochgeschwellten Segeln, gerade auf den Strand der Zauberinsel losfährt, war immer eine Dekoration schöner, ein Flugwerk täuschender als das andere. Die Seestücke der großen Oper in Paris, aus dem Ballet Der Corsar, kamen der englischen Theater-Marine im Sturm nicht entfernt gleich. Auch Scribe und Halevy hatten nichts von dem Ihrigen gespart. Die Introduction, ein Pianissimo von Saiteninstrumenten, die Windstille vor dem Sturm nachahmend, drauf der heranziehende, ausbrechende, tobende und sich entfernende Sturm selbst, mit Einschlag-Donner, Tamtam und nachgrollendem Pauken-Wirbel, in Trommelgemurmel verhallend, — die beredte Pantomime Ariel's, welchen die Hexe Sycorax stumm gemacht haben mußte, damit er, statt gesungen, getanzt werden konnte, — die aria d'entrata unserer armen Sontag-Rossi-Rossignol und ihre brillante Schluß-Cavatine, worin wir alten Bekannten und Landsleuten, den Violin-Variationen von Rode, begegneten, — die mit spanischen Rhythmen geschickt behandelten Matrosen-Chöre, — vor allem aber das Finale, als dessen Motiv die in England allbekannte Volksweise des alten Ariel-Liedes „Where the bee sucks" erkannt und mit rasendem Jubel begrüßt wurde, — dies ganze musikalische Riesenwerk, in allen einzelnen Nummern ausgestattet mit dem verschwenderischen Reichthum moderner Instrumentation und mit dem spekulirenden Raffinement unserer kommandirenden Generalbaß-Generäle, verfehlte nicht, auf das fashionable Publikum in Her Majesty's Theater den wohl berechneten Eindruck hervorzubringen. Was Scribe's Textbuch betrifft, in drei Sprachen, französisch, englisch, italiänisch, abgefaßt, so kann es leicht geschehen, daß es schon nach einem Jahrhundert ebenso ungünstig beurtheilt wird, wie nach zweien das Machwerk von Dryden-Davenant. Indeß muß zweierlei zu seinem Ruhm angeführt werden: negativ, daß solche abgeschmackte Zusätze wie Hippolyt oder Dorinde, der Teufel und die sieben Todsünden, nicht vorkommen; positiv, daß sich alle Vorzüge eines im Handwerk reich und grau gewordenen Meisters vorfinden, freilich neben verrätherischen Spuren eben dieses Grau-werdens. Den neuesten Arbeiten Scribe's merkt man es hauptsächlich an den letzten Akten an, daß er selbst im letzten Akte steht; es fehlt die Kraft der Steigerung und des

Abschlusses, die im Robert und in den Hugenotten wenigstens scheinbar noch vorhanden gewesen. Im Anfang ging es ihm mit dem Sturm — gerade wie späterhin mit dem Nordstern — vortrefflich. Der Prolog, zwanzig Minuten lang während, ermüdete nicht, spannte sogar und gab gut benützte Gelegenheit von Rachechören der Geister in den Wolken und Wassern. Auch im ersten Aufzug reichte der Faden aus, der sich ziemlich fest an Shakspeare knüpft: ein Elfenreigen vor der Zelle Prospero's eröffnet den Akt; dann folgt Ariel's Auftritt, ein großes Terzett Prospero's, Miranda's, Caliban's, eine Bravour-Arie Fernando's und zum Schluß ein reizendes Duett der beiden Liebenden. Im zweiten Aufzug geht es schon bunter zu; Shakspeare's einfache Erfindung ist durch Scribe verwickelt worden. Caliban erhält von Sycorax, die, in ihrem Felsen eingeklemmt, das Ganze von nun an leitet, drei verzauberte Blumen, vermittelst deren er Ariel's und Miranda's Herr wird: Ariel muß sich, wie bei Shakspeare nur erzählt wird, vor den Augen des Publikums in einen Baumstamm sperren lassen, und Miranda soll entführt werden. Große Szene zwischen Caliban und Miranda. Das Schiffsvolk kommt dazu; die Matrosen singen spanische Romanzen und Trinklieder, denen das Geheul Caliban's, des Berauschten, und Miranda's Klagen sich gesellen. Letzterer gelingt es indessen, Caliban seinen Talisman zu entreißen, den sie nun anwendet, um ihn und das Schiffsvolk in Zauberschlaf zu versetzen. Schlußtableau, mit obligater Reminiscenz aus Robert: der lebhafte Matrosentanz und Caliban's trunkene Sprünge gehen plötzlich in Erstarrung über. Dieser Aufzug erreicht die Wirkung des ersten und des Vorspiels bei Weitem nicht. Der dritte fällt ganz ab: der Knoten ist nicht mehr zu lösen, er wird, ungeschickt genug, zerhauen. Alfonso (statt Alonzo) und Antonio leiten diesen dritten Akt mit Gewissensbissen und Sorgen um Fernando ein; Prospero erscheint und entdeckt sich ihnen, um sogleich zu verzeihen. Hierauf befreit er Ariel, der auf seinen Ruf nicht kommt, kraft seiner Macht, die über Sycorax steht, aus dem Bann und erfährt von ihm in einer höchst bewegten und ausdrucksvollen Geberdensprache Miranda's Schicksal. Alle ziehen, Rache und Rettung gelobend, ab. Miranda kommt und bekennt in pathetischem Recitativ ihre Leidenschaft für Fernando,

die sie für eine Wirkung feindseliger Magie hält. In diesem Wahn bestärkt sie Sycorax, ihr weiter mittheilend, jedoch in strengem Incognito als Geisterstimme aus dem Felsen, daß Fernando nichts Geringeres im Schilde führt, als Prospero umzubringen. Natürlich beschließt Miranda den Vater zu retten, sei es auch durch einen Mord an dem heiß Geliebten; ein Kampf zwischen Pflicht und Leidenschaft entbrennt, während Fernando, in der Zelle malerisch hingegossen, der Mittagsruhe pflegt. Eben erhebt sie den Dolch gegen ihn, als er erwacht, um einen gewaltigen Auftritt mit ihr zu haben: er erklärt sich mit Vergnügen bereit, von ihrer Hand zu sterben, sie sich unvermögend, ihn zu tödten. Das Schiffsvolk, aus der Bezauberung zu sich gekommen und von Caliban geführt, trifft im rechten Augenblick ein, erkennt Fernando, fällt dem Todtgeglaubten zu Füßen, statt ihn niederzuschlagen, wie Caliban ihnen freundschaftlichst empfohlen, und mit allgemeiner Heiterkeit, der sich auch Prospero und seine Begleiter anschließen, endet die Szene. Abermaliges Schlußtableau: das gerettete Königsschiff fährt an, um die ganze Gesellschaft abzuholen, worüber der Vorhang fällt.

Absichtlich haben wir diesen Sturm von Scribe und Halevy in ausführlicheren Zügen geschildert, als der Kunstwerth und der Erfolg erfordern, welcher letztere nicht größer war als jener erste und nicht einmal die Saison aushielt. Dies alles ist in hohem Grade karakteristisch. Wenige Jahre vor der Oper La tempesta hatte Macready auf seinem Theater das Schauspiel The tempest gegeben, in einer Bearbeitung, von welcher unten noch die Rede sein wird. Und siehe da, das Unglaubliche trat ein: die Oper machte Fiasco, trotz allem an sie verschwendeten Glanz, Aufwand und Ruhm; das Schauspiel hingegen brachte es über das, was man einen succès d'estime nennt, — das heißt ein in den Adelstand erhobener Durchfall, — darüber weit hinaus zu einem dauerhaften und befriedigenden Erfolg. Daraus erhellt, daß es ein grober Irrthum ist, wenn auch ein oft begangener, im Sturm wegen seiner musikalischen Elemente eine fertige, so zu sagen geborene Oper zu erkennen, und daß unsere Zeit, in England wie in Deutschland, zu Shakspeare in einem anderen Verhältniß steht, als das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Nicht nur das Ragout, das Dryden und Davenant aus

dem Sturm gemacht, sondern auch Scribe's und Halevy's Vol-au-Vent ist uns ungenießbar geworden, obgleich wir deswegen immer noch nicht bei dem Shakspeare au Naturel angelangt sind. Ferner stellt sich heraus, daß, so lange Scribe an Shakspeare's Hand gewandelt, seine Schritte sicher auf das Ziel hinausliefen, aber Fehltritte wurden, sobald sie, absichtlich oder durch die Nothwendigkeit des Textbuches gezwungen, abseits von dem ursprünglichen Wege sich verloren. Die drei Zauberblumen, die Haft Ariel's, das Attentat Miranda's, Alonzo's verzögertes Erscheinen, die verfrühte Verzeihung Prospero's, Caliban's Wachsthum, die halbe Restitution der Sycorax, — das sind lauter Mißgriffe neben dem Original hinaus, die deshalb nicht glückliche Griffe werden, weil sie die Oper bedingt. Unstreitig liegt im Sturm viel Verführerisches für Tondichter und Librettisten; allein genau betrachtet eignet er sich durchaus nicht zu der Vorlage für eine Oper unseres Styls, des neunzehnten Jahrhunderts. Daß er Gesänge und Musikstücke nicht nur erlaubt, sondern auch erheischt, und zwar schon in seiner ersten, einzig richtigen Gestalt, macht ihn ebensowenig zum Opernbuch, als die wunderbaren, zauberhaften oder volksthümlichen Bestandtheile seines Stoffes. Eine Sage, ein Märchen giebt an und für sich noch keine Oper; wo die rein dramatischen Motive, die starken Gegensätze, die Wirkungen mit und durch Massen nicht vorhanden sind, da suche man nicht nach einer großen Oper, die viel eher aus historischen Vorwürfen als aus mythischen oder märchenhaften Ueberlieferungen zu gewinnen ist. Der Dichter der Stummen, des Maskenball, der Hugenotten, des Prophet wußte das gut genug; daher sein Tasten links und rechts von Shakspeare, seine Versuche, den Sturm zu erweitern, und, weil dies ohne völliges Aufgeben des Originals nicht durchzuführen, das entschiedene Mißlingen aller Versuche.

Macready bleibt, viel bescheidener und besonnener, in seiner Bearbeitung bei dem Schauspiel, bei Shakspeare stehen. Er giebt mehr von ihm, als unsere Bearbeitung, behält die Eintheilung in fünf Aufzüge bei, streicht und ändert am Texte nicht allzuviel, läßt sogar das mythologische Maskenspiel, zieht in der Musik die Anklänge und Nachhalle uralter englischer Volksweisen herbei, und be-

nützt für die szenische Einrichtung alle Mittel der heutigen englischen Bühne, namentlich deren Spezialität, eine außerordentliche Fertigkeit in der Theater-Maschinerie. Warum wir nicht bei einer einfachen Uebertragung seiner Arbeit auf die Schlegel'sche Uebersetzung stehen geblieben, erklärt sich desungeachtet leicht. Wir hatten ein deutsches Publikum vor, eine deutsche Bühne unter uns; deswegen mußten wir in vielen Stücken weiter gehen als Macready, in manchen hinter ihm zurückbleiben, fast in allen von ihm abweichen und doch nicht in allen zu Shakspeare zurückkehren. Dies Verfahren wird sich rechtfertigen, wenn wir unsere Bearbeitung, vor derselben aber noch zwei fremde Vorgänger in Deutschland, näher betrachten.

Daß der Sturm die Romantiker besonders anzog, ist begreiflich. Schlegel übersetzte ihn unter den ersten Stücken (dritter Band der ersten Auflage, 1798 erschienen). Gleichzeitig gab Tieck eine Uebersetzung und „Bearbeitung für das Theater" heraus, vermehrt mit einer Abhandlung über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren (Berlin und Leipzig, bei Carl August Nicolai, 1796). Aber noch vor beiden hatte Einsiedel in Weimar, unmittelbar nach ihnen Gotter in Gotha den Sturm, jener als Oper, dieser als Singspiel, in Angriff genommen; die Arbeit des ersteren wird schon 1787 angeführt, die des letzteren, sein „Schwanengesang", muß, da er 1797 starb, ungefähr in derselben Zeit wie Tieck's und Schlegel's Uebersetzung entstanden sein. Ob Einsiedel's Text jemals in Musik gesetzt und durch den Druck veröffentlicht worden, haben wir nicht erfahren können. „Die Geisterinsel" von Gotter erschien bald nach seinem Tode in den Horen, und 1802 in seinem „litterarischen Nachlaß" bei Justus Perthes in Gotha; von Tondichtern machten sich gleich drei, Reichard, Zumsteeg, Fleischmann, darüber her. Gotter's Biograph versichert, die Geisterinsel sei eigentlich Mozart zugedacht gewesen, der denn in Miranda und Ferdinand wohl ein würdiges Seitenstück zu Pamina und Tamino, im Sturm zum Don Juan-Finale gefunden haben würde; „der berühmte Künstler starb aber, ehe dies, auch in poetischer Hinsicht vorzügliche Werk ihm handschriftlich zugesandt werden konnte." Nun, so viel die Welt an Mozart, so wenig hat er an der Gotter- und Geisterinsel verloren. Sie ist ein trockenes, hausbackenes Stück Arbeit, mit

empfindsamem Streuzucker gesandelt und mit allerlei Würze angerichtet, welche der Küche von Dryden Ehre machen würde. Nicht zufrieden damit, die Sycorax (auch er!) in ihr trauriges Dasein zurückgerufen zu haben, erfindet Gotter noch eine eigene Maja, beides „Schatten", jener bös und schwarz, dieser weiß und gut, und einen Edelknaben Fabio, von einer Dame gespielt, wie ausdrücklich vorgeschrieben ist, der Miranda's Schleier finden muß, um ihn in einer langen Arie zu besingen:

„Ich küsse dich, o Schleier,
Du täuschest meinen Schmerz;
Und hoher Liebe Feuer
Beseelt mein mattes Herz.
Ich sehe die Gestalt
Der Göttin, die du ziertest.
In blonden Locken wallt
Das Haar, das du berührtest:
Den Busen, weiß wie Schnee
Hebt schmachtendes Verlangen;
Der Unschuld Grazie
Thront auf den frischen Wangen."
2c. 2c. 2c.

Der lustige Trinculo wird in einen Küchenmeister Oronzio, Seitenstück zu dem Kellermeister und „Bacchuspriester" Stefano, verwandelt, der Bootsmann Ruperto getauft und in die eigentliche Fabel bei den Haaren hineingezogen. Auch diese muß sich durchgreifende Veränderungen gefallen lassen. Der Sturm bildet nicht die Exposition, sondern den Schluß des ersten Aufzuges, dessen frühere Szenen an Maja's Grabe von Prospero und Miranda verweint werden. Im zweiten Akt erscheint Fernando, dem Ariel ein musikalisches Echo leiht, und wird von Prospero an einem Ring erkannt, den dieser, Prospero, selbst als Pathengeschenk Fernando gegeben. Hierauf erzählt Fernando dem Prospero dessen eigene Geschichte, statt daß er sie bei Shakspeare Miranda erzählt. Letztere kommt in folgender unnachahmlicher Szene dazu:

Miranda. (die von ferne gelauscht hat) Darf ich näher kommen, Vater?

Prospero. Du darfst.

Miranda. (schüchtern) Willkommen, lieber Fremdling!

Fernando. (fällt auf die Kniee) Ich danke dir, holdselige Nymphe!

Miranda. (freudig zu Prospero) Er spricht wie wir.

Prospero. (winkt Fernando aufzustehen) Mache meine Tochter nicht eitel!

Miranda. (halblaut zu Prospero) Ach Vater, welch ein schöner, schöner Mann!

Prospero. (halblaut zu ihr) Du findest ihn schön, weil du ihrer nicht mehr kennst als zwei.

Miranda. Zwei? Wen kenn' ich außer euch?

Prospero. Caliban.

Miranda. (verächtlich) Rechnet ihr den auch mit?

Prospero. (auf Fernando zeigend) Gegen eine Anzahl von Männern ist er nur ein Caliban.

Miranda. Ich verlange nie einen schönern zu sehen.

Fernando. (für sich) Welche bezaubernde Gestalt! Welche unaussprechliche Anmuth!

Prospero. (für sich) Ihre Augen begegnen sich schon.

Miranda. Sei doch nicht so stumm, lieber Fremdling!

Fernando. Entzücken fesselt meine Zunge. Ich wähne im Elysium zu sein.

Miranda. Ich verstehe dich nicht.

Prospero. Diese Ueberspannung deiner Fantasie, Fremdling, ist die Folge der Wunder, die du heute erfahren hast. Bald genug werden aufwachende Bedürfnisse dich erinnern, daß du noch auf der Welt bist. Geh, Miranda, und sorge für seine Erquickung!

Miranda. Wollen wir nicht lieber zusammengehn, Vater?

Prospero. Wir kommen nach.

Miranda. Nachkommen? — Aber verweilt auch nicht zu lange! Meine Anstalten sollen bald gemacht sein. (will ab, kehrt wieder um und kömmt zurück).

Prospero. Was willst du?

Miranda. Ihn nur noch einmal ansehen.

Fernando. (lächelnd für sich) Allerliebste Unschuld!

Prospero. Geh, du weißt nicht was du redest, noch was du thust.

Miranda. Lieber, guter Fremdling! Du gefällst mir gar zu wohl. O es wird dir auch bei uns gefallen, dafür ist mir nicht

bange. Ich habe zwar noch nie einen Gast zu bewirthen gehabt, aber das kann ja keine Kunst sein."

Und nun wird, in diesem Gurli-Tone, ein Rondo angestimmt, mit welchem Miranda abtänzelt. In ähnlicher Weise wie ihre Szene ist die der komischen Personen verdorben, während Alonzo, Sebastian, Antonio ganz und gar fehlen. Der Edelknabe Fabio, Kellermeister Stefano und Küchenmeister Oronzio werden von Ariel geneckt, dann von Caliban, der bei Gotter ungleich mächtiger erscheint als in Shakspeare, wogegen Prospero in einen ziemlich ordinären Familien-Papa zugeschnitten ist. Den Schluß des zweiten Aufzuges bildet ein großes Finale, worin Miranda und Fernando bei gemeinschaftlichem Holztragen den seiner Zeit sehr bekannt gewordenen Refrain singen:

„Ach, was ist die Liebe
Für ein süßes Ding!"

Caliban, eifersüchtig auf Fernando, beschließt in der nächsten Nacht in dessen Gestalt seine nicht ganz ehrlichen Absichten auf „Mirandchen" durchzusetzen. Prospero befiehlt, um die Tochter zu retten, sie und Fernando sollen in zwei schwarze Beutel eine Menge Korallen zählen, damit sie munter bleiben, aber nicht zusammen, sondern jedes für sich. Im dritten Aufzug, sternenhelle Nacht, zählen Miranda und Fernando, ungesehen von einander, an Maja's Grab ihr Korallen-Pensum. Sycorax steigt plötzlich aus dem Boden auf und will an den Liebenden wie an Prospero ihre Rache kühlen, will Caliban in seine Herrschaft über die Insel wieder einsetzen. Aber Maja, Prospero's Freundin, wacht: sie ersteht aus ihrem Grabe, und die zwei Schatten führen eine pantomimische „Geister-Erscheinung" ohne Gesang, aber mit Musikbegleitung auf. Darin ruht der Wendepunkt des Stückes; Sycorax wird besiegt, Maja „steigt majestätisch wieder in ihre Gruft", welche sich „mittelst der Versenkung" in einen Palmbaum verwandelt. Von nun an wendet sich alles zum Guten: Ariel meldet Prospero seine Rettung, Edelknabe Fabio findet seinen Herrn Fernando wieder, Caliban, Oronzio und Stefano werden versteinert, und damit das Schauspiel auch politisch und patriotisch als moralisches Restaurations-Exempel ausgehe, erklärt der Steuermann Ruperto, mit dem Schiffsvolk herbeieilend, Mayland's Tyrann sei gestürzt, ermordet, und das befreite Vaterland

wünsche sich seinen guten Fürsten zurück, dessen Tugenden es einst verkannte. Ruperto hat sich erboten, ihn heimzubringen; er vermag dies um so eher, als er es war, der ihn auf die wüste Insel geschleppt und dort verlassen. Prospero amnestirt ihn für diese schöne That und läßt sich bewegen, zu seinen „Kindern" zurückzukehren.

„Allmächtig ist die Liebe
Zu dir, o Vaterland!
Am Ziel der Lebensreise
Erwacht sie noch im Greise,
Und leitet trotz den Jahren
Durch Mühen und Gefahren
Ihn sanft am Gängelband!"

Mit dieser Strophe, deren epigrammatischen Endreim Gotter gewiß nicht übel gemeint, leitet sich das Finale ein, welches die Oper beschließt mit dem Matrosen-Chor:

„Winde und Wogen,
Seid uns gewogen!
Sonnen und Sterne,
Laßt es uns glücken!
Muthig, ihr Brüder,
Eilet vom Strand!
Muthiger Schiffer
Spähenden Blicken
Schwindet die Ferne,
Winket das Land!"

Dieser Gotter, einer Seits mit Shakspeare verglichen, anderer Seits mit Dryden und Scribe, steht er nicht weiter ab als sie vom Original? Der französische Styl Dryden's putzt dasselbe mit theils neumodischem, theils zauberhaftem Beiwerk auf; Scribe's und seines Mitarbeiters Halevy eklektische und kosmopolitische Manier borgen aus allen Schulen, von jeder Kunst die Mittel, mit denen sie Shakspeare bereichern zu müssen meinen. Was thut dagegen Gotter? Er zieht den fantastischen Sturm in das Gebiet des Familien-Rührstückes herab; was Wunderbares darin ist, sucht er so nüchtern wie möglich zu erklären, und wenn seine Naivetät nicht so lasciv spielt, wie die seines Vorgängers, seine Theater-Effekte nicht so pomphaft sind, wie die seines Nachfolgers, so hat es ihm gewiß nicht an dem schlechten Willen zu beidem gefehlt. Zwar erscheint es eine wohlfeile Weisheit, von dem heutigen Standpunkte aus den Stab zu brechen

über ein Werk wie diese Geisterinsel; allein auch im Lichte ihrer eigenen Zeit betrachtet, gemessen an ihren nächsten Nachbarn, an der Uebersetzung Schlegel's, an der Bearbeitung Tieck's, steht sie denn doch gar zu platt und niedrig da und beweist auf's Neue, wie leicht noch vor zwei Menschenaltern der Eintritt in die damalige Walhalla, die „Miniatur-Bibliothek deutscher Klassiker", erkauft worden.

Tieck hat den Sturm in Prosa übersetzt und zugleich ausdrücklich für die Darstellung bestimmt, wozu sein Freund, Musikdirektor Wessely, die nöthige Musik geliefert. In der Vorrede verspricht er, falls das Stück auf dem Theater gefiele, den Sommernachtstraum, ebenfalls von Wessely komponirt, bald folgen zu lassen. Bekanntlich ist sein Sturm niemals auf die Bühne gelangt, sein Sommernachtstraum spät, und mit Mendelssohn-Bartholdy statt mit Wessely; — Geduld wird immer belohnt. Daß Tieck eher an den Sturm als an den Sommernachtstraum gegangen, beweist, wie ungleich bühnengerechter als dieser ihm jener erschienen ist; eine Ansicht, mit welcher wir vollkommen übereinstimmen, und zwar nicht blos in Berücksichtigung der größeren inneren Ordnung und Planmäßigkeit des Sturm, sondern auch im Vergleich der szenischen Schwierigkeiten beider Aufgaben. Was Tieck's Uebersetzung angeht, so ist sie, obgleich in ungebundener Rede, doch viel freier als seine Bearbeitung, die sich in der Zahl und Eintheilung der Akte, der Szenen ganz an das Original bindet. Ariel's Lieder, die Geister-Chöre, Caliban's und seiner Kumpane Gesang sind in der Form durchaus von Tieck's eigener Erfindung; ebenso ein Zwischenspiel von Sylphen und Sylphiden, welches er an Stelle der mythologischen Maske einschiebt, und worin eine Geliebte Ariel's, Melida, als neue Person eingeführt wird. Die ganze Arbeit ist die eines jungen Mannes, — Tieck zählte dreiundzwanzig Jahre, — der mit Geschmack und Geschick an eine Lieblingsaufgabe geht, ohne von deren Schwierigkeiten sich genaue Rechenschaft zu geben, ohne sie einmal alle zu kennen. Wenn man diese erste Bearbeitung des Sturm mit der letzten des Sommernachtstraum vergleicht, so sieht man deutlich, wie viele ideale Ansprüche, poetische Tendenzen, jugendliche Illusionen auf dem Wege zu der wirklichen Bühne und innerhalb derselben verloren gehen. Der zwanzigjährige Tieck hätte den Som-

mernachtstraum nicht so eingerichtet, wie es der achtzigjährige that, und der achtzigjährige den Sturm nicht so gegeben, wie ihn der zwanzigjährige eingerichtet.

Wir wollten mit unserer Bearbeitung lieber da anknüpfen, wo Tieck aufgehört, als da, wo er angefangen. Deswegen lehnt sich unser Sturm an seinen Sommernachtstraum in der inneren Einrichtung unverhohlen und absichtlich an, wie er in der Uebersetzung Schlegel, jedoch noch freier als in Macbeth, folgt. Die Eintheilung in drei Aufzüge, deren mittlerer, von verhältnißmäßig langer Dauer, von zwei kurzen eingefaßt wird, stammt aus Tieck's Sommernachtstraum. Dagegen sind wir in der szenischen Einrichtung von Tieck abgewichen, und zwar in einem Hauptstück: in der Nachbildung der Shakspeare-Bühne. Bekanntlich erblickte Tieck eine Zeit lang in der Annahme der altenglischen Theater-Einrichtung das einzige Heil für das deutsche Drama; eine Grille, der auch Immermann, halb Nachzügler, halb Gegenfüßler der Romantik, noch einmal nachgelaufen ist. So bequem diese Einrichtung, die Emporbühne durch Seiten-Treppen mit der Hauptbühne im Zusammenhang und doch auch wieder in Abgeschiedenheit von ihr, für das altenglische Theater gewesen, durch dessen architektonische Verhältnisse sie bedingt wird: ebensowenig Vortheil können wir uns für das heutige Theater von einer mechanischen Nachahmung derselben versprechen. Sie nützt nur dann wesentlich, wenn auch die übrigen Eigenthümlichkeiten der Shakspeare'schen Szene, namentlich deren geringe Tiefe und die bloße Andeutung des Dekorations-Wechsels, angenommen werden, was gegenüber den berechtigten oder unberechtigten, jeden Falls nicht mehr zurückzuweisenden Täuschungs- und Natürlichkeits-Forderungen eines modernen Publikums unmöglich ist. Für sich allein und einseitig auf die heutige Bühne übertragen, wird die dreitheilige Bühne ungleich häufiger stören, als nützen, und selbst bei Aufführungen Shakspeare'scher Stücke nur noch in wenig Fällen, niemals ohne Modification zu gebrauchen sein. Im zweiten Aufzug unserer Macbeth-Einrichtung haben wir sie im Style der modernen Szenik ausgeführt, nicht der alten blos nachgeahmt, während wir die Erscheinung der Könige im vierten Akt nicht auf die Emporbühne verlegen. Auch Julia's Balcon, das Capitol, die Zinnen von Angers

ohne Weiteres da oben anzunehmen und anzudeuten, erscheint uns bedenklich, und selbst im Sommernachtstraum hat, wie wir, mit Eduard Devrient übereinstimmend, glauben, Tieck dem Eindruck nur geschadet, indem er ein weitläuftiges oberes Stockwerk im Elfenreich anlegt: das Bild wird gebrochen, ein rasches Zusammenspiel verhindert, die leichte, luftige Bewegung des Ganzen schwerfällig gemacht. Im Sturm war gar keine Nothwendigkeit vorhanden, diese Einrichtung nachzuahmen oder auch auszubilden, obgleich Shakspeare sie für Prospero's Zelle und Ariel's Erscheinung unstreitig benützte. Wir stellen das Stück, ohne Schwierigkeit obendrein, auf den ebenen Boden unserer Bühne. Gleich entschieden sind wir mit dessen innerer Form zu Werk gegangen, indem wir es als Schauspiel, nicht als Singspiel, noch weniger als Oper behandeln, allerdings ohne das musikalische Element ganz auszuschließen. Dies wäre nicht im Sinne Shakspeare's, sondern ein Gewaltstreich gegen seine, deutlich genug ausgedrückten Absichten gewesen. Keine seiner Dichtungen schreibt so bestimmt und so umfangreich die Mitwirkung der Musik vor, welche auch als äußeres Bindemittel zwischen dem sinnlichen und dem übersinnlichen Theil der Composition unerläßlich ist. Ferdinand wird durch Ariel's Lied eingeführt, sein Vater mit Musik eingeschläfert, Stephano tritt singend auf, Caliban geht singend ab, Ariel spielt zum Geistermahl auf, das Intermezzo verlangt Musik, Prospero's Zauberei desgleichen, und zum Schluß Ariel's Abschied. Von so vielen Aufforderungen der Ton- und der Tanzkunst haben wir mehr vermieden, als befolgt. Ariel's Lied „Wo die Bien' saug' ich mich ein", obgleich in der Composition wohlgelungen, ist ganz weggeblieben: in den letzten Aufzug verlegt, hielt es die zum Schluß eilende Handlung auf und besitzt für ein deutsches Publikum nicht, wie in England, den Reiz bekannter, volksthümlicher Anklänge. Die musikalische Introduction Ariel's ziehen wir mit dem Chor der Geister zusammen und als dominirendes Motiv durch das ganze Stück hindurch, mit Einlage von zwei Text-Varianten, die freilich nicht aus Shakspeare sind, aber so treu wie möglich an seine Worte sich halten. Um an das Colorit der Oper auch nicht entfernt anzustreifen, sind Solo- und Bravour-Stücke aus dem Spiel geblieben; wo Musik nöthig war, liegt sie im

Orchester, auf dem Chor, und weder Caliban noch Stephano oder Trinculo sollen erste Sänger sein, wie Ariel nicht von der Opern-Soubrette übernommen zu werden braucht. Wenn die Schauspielerin, welche ihn darstellt, nicht musikalisch genug ist, um sein Auftritts-Lied zu singen, so kann die Rolle in einen musikalischen und einen recitirenden Theil ohne Schwierigkeit und ohne Nachtheil gespalten werden: Ariel, der redet, erhält dann eine singende Aeola zur Seite, welche, da sie ohnehin immer mit dem Chor auftritt und zu thun hat, als dessen Anführerin an natürlicher und gewohnter Stelle erscheint. Die Composition Taubert's hat sich in dieser Richtung wie in jeder anderen mit wahrhafter Selbstverläugnung und bescheidenster Unterordnung dem Original und der Bearbeitung gefügt. Sie schließt sich wie ein Rahmen dem Gemälde an, von diesem untrennbar, seiner Wirkung nothwendig. Dabei hat sie zugleich trotz aller Selbstbeschränkung einen so weiten Spielraum sich zu erobern und mit so tiefem Verständniß in das Original einzudringen gewußt, daß sie ebenso karakteristisch und objektiv in ihrer Auffassung, wie frisch und selbstständig in der Ausführung erscheint. Sie unterscheidet, auch darin dem Dichter und dem Bearbeiter folgend, in musikalischen Grundzügen zwei Gruppen: eine romantisch-ideale, durch Prospero, Ariel und die Geister vertreten, und eine dämonisch-komische, welcher der zweite Akt, mit Caliban, seinen leichtsinnigen Gesellen und der wilden Jagd auf sie, angehört. Wahrhaft originelle Musikstücke von schlagender Wirkung sind: der Auftritt und das Lied Caliban's, das Lied Ariel's, mit dem Chor der Nymphen verwebt, die Tafelmusik der kleinen Genien im zweiten Aufzug, der grotesk-komische Parademarsch der drei lustigen Figuren, die Verfolgung derselben, und der reizende Schnittertanz im Intermezzo des dritten Aufzuges. Einzelne feine Züge, so im Chor hinter der Szene die neckische echoartige Wiederholung von Ariel's Ausruf „Du lügst", die Verspottung Caliban's mit seinem eigenen Lied: „Will nicht mehr Fischfänger sein", sind Eigenthum des Compositeurs und haben als höchst glückliche Einfälle vortrefflich gewirkt. In gleicher Weise wie die Musik ist auch das Ballet dem poetischen Element des Stückes nicht über den Kopf gewachsen, sondern nur hilfreich beigesprungen. Vier Nummern, der Nixen-

reigen, der Genientanz, der Schnittertanz und das Finale des zweiten Aufzuges, die Jagd auf die drei Trunkenbolde, boten hier Gelegenheit zur choreographischen Ausschmückung. Wenn letztere, die Jagd, einiger Maßen an den Schluß der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" erinnert, so liegt die Aehnlichkeit des Arrangements in der Situation begründet.

Ueber die Behandlung und Eintheilung des Schauspiels bleibt wenig zu sagen übrig. Die wichtigste Aenderung hat den Anfang, die berühmte Darstellung des Seesturmes, getroffen. Bei vollkommener Anerkennung der poetischen Schönheit dieser Szene, haben wir doch deren Dialog gänzlich unterdrückt, nicht ohne reifliche Ueberlegung, sogar nicht ohne den Versuch, ihn zu retten. Hierzu gab es nur ein Mittel: die Szene auf dem Schiff, statt auf der See spielen zu lassen; ein Mittel, das an sich wenig Schwierigkeiten hatte, denn das Deck eines Schiffes ist oft genug, in den Opern Fliegender Holländer, Haydee, im Schauspiel Monaldeschi, szenisch dargestellt worden. Allein sobald dies geschah, mußte der Sturm, das Scheitern des Schiffes, wegbleiben oder konnte doch nur mangelhaft angedeutet werden; außerdem ging ein wirksamer Kontrast, die stürmische See und das stille Eiland Prospero's, verloren, der für die Einleitung des Stückes und zur Hervorbringung der rechten Stimmung zu demselben so wesentlich erschien, daß wir nicht anstanden, ihm den Dialog der Schiffsmannschaft und der Passagiere zu opfern. Großen Eindruck kann dieser Dialog auf der Bühne ohnehin nicht machen; er ist zu kurz, um allseitig und vollständig aufgefaßt zu werden, und doch gerade in dieser Kürze so karakteristisch, daß er durch willkürliche und müßige Einschiebsel an Wirkung nur einbüßt, nicht gewinnt. Dryden und Davenant haben ihn desungeachtet ausgedehnt, Macready ihn unverändert beibehalten; den Engländern ist das seemännische Detail dergestalt wichtig, daß alles Ernstes zwei Nautiker vom Fach, Lord Mulgrave und Captain Glascock, von der Royal Navy, die Richtigkeit und Zweckmäßigkeit der Kommando-Rufe gegen einen Kritiker vom Fach, den alten Dr. Johnson, vertheidigt und nachgewiesen haben. Auf einer deutschen Bühne wird das Manoeuvre des Einziehens des Bramsegels und Aufziehen des Schönfahrsegels, wie Schlegel übersetzt, weder das

Schiff, noch den Schiffbruch retten, die Späße Gonzalo's aber verhallen ungehört in dem Lärm der Introduction. Deshalb ist diese in unserer Einrichtung der Musik allein, ohne Dialog, überlassen und die Neuerung einer in Szene gesetzten Ouverture versucht worden. Dekorationsmalerei und Instrumental-Musik versinnlichen kräftiger und allgemein verständlicher, als der spannendste Dialog thun würde, den Eindruck des vor den Augen des Zuschauers scheiternden und sinkenden Schiffes. Damit die Szene nicht allzulang leer bleibe, wird Ariel mit Luft- und Wasser-Geistern, als Leiter des ganzen Sturmes, sichtbar; auch die Schiffsmannschaft ist auf dem Deck zu sehen und verschiedenartig beschäftigt. Diese Einrichtung bietet keine anderen Schwierigkeiten dar, als daß sie ein pünktliches Ineinandergreifen der musikalischen und szenischen Execution fordert. Das Königsschiff ist zweimal vorhanden: das erste Mal gemalt, weil es in der Tiefe der Bühne nur vorüberzieht, das zweite Mal praktikabel, auf Rollen gestellt und mit einem sogenannten Stechnagel zum gänzlichen Auseinanderfallen eingerichtet. Außer dem gewöhnlichen Zeichen zum Aufziehen des Vorhangs, das der Orchester-Dirigent giebt, sind zwischen ihm und dem Maschinisten dann noch folgende weitere Zeichen zu vereinbaren, nach bestimmten Momenten in der Partitur einzutheilen und genau zu beobachten: 1) Zum Erscheinen der königlichen Flotte, 2) zum Erscheinen des gemalten Königsschiffes, 3) zum Erscheinen des praktikabeln Königsschiffes, 4) zu dessen Fall und Bruch, den ein heftiger Blitz und lauter Einschlagdonner bezeichnet, 5) zum Vorfallen der Wolkenvorhänge, hinter denen die zweite Szene gestellt wird, 6) zu deren Wegziehen, sobald letztere fertig dasteht. Die Zeichen für den Beleuchtungsübergang und Wechsel richten sich nach obigen Zeichen. Wenn alle diese Einzelnheiten genau und rasch in einander greifen, ist der Erfolg dieser musikalisch-szenischen Introduction zu verbürgen.

Auf dieselbe hebt sich dann die ruhige Exposition desto wirksamer ab, und der erste Aufzug verläuft ganz nach dem Original, nur daß, um einen genügenden Aktschluß zu gewinnen, Ariel's Lied als Chor der Nymphen wiederholt und choreographisch begleitet wird. Der zweite Aufzug der Bearbeitung umfaßt den zweiten und

dritten des Originals und schließt mit dem Finale des vierten; durchgreifende Aenderungen, welche sich aber, wie die Auslassungen im Texte, nicht blos durch äußere Gründe rechtfertigen, zum Beispiel durch die Nothwendigkeit, allzuhäufigen Szenenwechsel zu vermeiden und dem zweiten Akt ein breites Ende zu geben, sondern die auch innerlich erklärt werden, indem nur in dieser Anordnung das Gleichartige und Zusammengehörige neben einander steht und aus dem Schlußaufzug alles entfernt ist, was die harmonisch verhallende Stimmung des Gedichts stören könnte. Der zweite Aufzug besteht nunmehr aus folgenden, unter einander parallel laufenden und doch im Interesse gesteigerten Momenten: die Verschwörung gegen den König und unmittelbar darauf deren Parodie, Caliban's Anschlag auf Prospero; in der Mitte des Akts, auf der Höhe der Stimmung, schwebt die reizende Liebesszene, worauf Ariel's Strafgericht gegen die Schuldigen und abermals als Parodie desselben die Geisterjagd gegen Caliban folgt. Das komische Element hat in diesem Akte breiten Raum zur Entfaltung; entsprechend tritt auch das musikalische und szenische mehr in den Vordergrund. Der dritte Aufzug endlich, aus der ersten Hälfte des vierten und aus dem fünften im Original zusammengesetzt, drängt wiederum mit erheblichen Kürzungen im Dialog dem Ende zu. Jedoch ist von dem mythologischen Intermezzo zwar nicht die befremdende und störende Erscheinung der Ceres und Juno, wohl aber der Tanz der Schnitter mit den Nymphen unter begleitenden Chorgesängen stehen geblieben, was sich, als Festspiel für das verlobte Paar und als Zauberspiel Prospero's, doppelt rechtfertigt. Die namhafteste Abweichung vom Original bildet der Schluß: Ariel's Epilog ist da mit dem heutigen Theaterstyl so wenig zu vereinigen, wie der Epilog Puck's im Sommernachtstraum, den Tieck sprechen, aber jedes Publikum ungehört verhallen läßt. Auch der einfache Abgang der handelnden Personen in die Zelle des Prospero erschien als Ausgang einer so breit und reich angelegten Vorstellung zu dürftig. Deshalb wurde das Motiv der Introduction noch einmal als Finale benützt, und Ariel's Rückkehr in sein luftiges Element unter Abschiedsgrüßen und Gesängen der Nymphen, wie auch die Heimfahrt des neu aufgetakelten Königsschiffs, mit den Vereinigten und Geretteten an Bord, sichtbar dargestellt.

In dieser Gestalt umgearbeitet, läßt sich unser Sturm dem Leser als ein klares und abgerundetes Bild des Originals, den Theatern als ein bühnen-mögliches und bühnen-gerechtes Stück darbieten. Die reichsten unter diesen finden Gelegenheit, alle ihre Mittel und Kräfte, die erfinderische Kunst ihrer Maschinisten und Dekorateure, den standesgemäßen Aufwand ihrer Haus- und Hofhaltung auch einmal auf einen anderen Gegenstand als eine Spektakel-Oper zu verwenden, deren Herrschaft außerdem gleichzeitig mit der Gattung einem raschen Ende entgegen geht. Umgekehrt sind auch die kleinsten Stadttheater in den Stand gesetzt, einen neuen Shakspeare auf ihre Bretter zu verpflanzen; denn der Sturm macht, wenn man will, weniger Umstände und Unkosten als der Sommernachtstraum. Wo der Schiffbruch auf der Bühne nicht dargestellt werden kann, lasse man ihn nur im Orchester spielen; die Ouverture allein erklärt den Sturm, und in der Exposition wird von Miranda und Prospero die Gefahr und die Rettung des Schiffes ja auch noch deutlich erzählt. Außer dieser Szene giebt es weder szenische Schwierigkeiten mehr, noch außerordentliche Dekorationen, die neu zu fertigen wären. Das Personal angehend, sind erste Opernkräfte nicht nur nicht nöthig, sondern nicht einmal zweckmäßig: ein Chor, weniger zahlreich als in den gangbarsten Opern, reicht aus, das musikalische Element, im Verein mit dem Orchester, zu vertreten, und das dringende Bedürfniß eines Ballets wird da, wo es nicht bereits zu einer süßen, freundlichen Gewohnheit des Daseins geworden ist, durch den Sturm nicht erweckt werden. Wenn eine gewissenhafte Direction demselben ein ungewöhnliches Opfer zu bringen geneigt sein sollte, so würde sie wohl thun, dieser Vorstellung, gleichwie einer Oper, ein Programm von einem halben Druckbogen zu widmen, welches die Intentionen des Dichters und des Bearbeiters mit ein paar Worten erklärte und den Text der wenigen Gesänge mittheilte. In England meldet der Theaterzettel bei jeder Neuigkeit dem Publikum ganz genau, was es zu sehen und zu hören kriegt; auch geschichtliche und litterarhistorische Bemerkungen über den Stoff des Stückes, den Verfasser, die früheren Aufführungen u. s. w. werden nicht gespart. In unserm soliden Deutschland würde dergleichen für unwürdige Marktschreierei oder für unnütze Weitläuftigkeit ausge-

geben werden. Und doch sollte man es gerade dem deutschen Publikum so bequem wie möglich machen, weil dasselbe mehr als jedes andere es sich selbst nur zu bequem zu machen pflegt.

Wir schließen mit einer Nachricht über die bisherigen Aufführungen unserer Bearbeitung des Sturm.

Die erste fand statt zu München am 28. November 1855, zur Feier des Geburtstags des Königs von Bayern; Kapellmeister Taubert dirigirte persönlich seine Musik. Der Erfolg war ein so günstiger, daß das Stück oft und bald wiederholt wurde und als Repertoire-Stück betrachtet werden konnte. In Weimar erschien, ebenfalls beifällig aufgenommen, der Sturm zur Feier des Geburtstages des Großherzogs von Sachsen, 24. Juni 1857, vor dem dort stattgefundenen Intendanz-Wechsel, wie zu bemerken nicht überflüssig sein dürfte. Von andern Darstellungen unserer Bearbeitung hat bisher nichts verlautet; in Dresden soll eine andere, mit welcher der dortige Dramaturg, Pabst, seit längerer Zeit beschäftigt ist, und zu der dessen Bruder, der Tondichter der „letzten Tage von Pompeji“, die Musik setzt, zur Aufführung gelangen. Auf den übrigen deutschen Theatern herrscht noch tiefe Windstille; nirgends ein Vorzeichen von Sturm. Dies darf nicht Wunder nehmen. Schiller's Macbeth brauchte zur Reise von Weimar nach Wien acht Jahre, nach Berlin neun. Auch in unserer Zeit sind die Eisenbahnen für Theater-Manuskripte noch nicht erfunden. Der Sommernachtstraum von Tieck ging, trotz Mendelssohn's Musik, nicht im Sturmschritt, sondern gleichfalls im Schritt unseres „Sturm“, über die deutschen Bühnen, und bis zur Stunde giebt es in berühmten Haupt- und Residenzstädten gebildete Publikümer, welche darauf schwören, daß dergleichen Dummheiten und Gemeinheiten, wie sie im Sommernachtstraum vorkommen, eines anständigen Hoftheaters unwürdig sind. Gut Ding will Weile haben überall, in Deutschland — lange Weile.

Leipzig, Druck von Giesecke & Devrient.